

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي محكم

- الجاحظ شيخ أدباء العربية.
- الترجمات العربية لرباعيات الخيام.
- توماس كون ونسبية المعرفة العلمية.
- الفن الحديث وفلسفته (ب.إ. هيوم) ترجمة.
- المؤثرات السورية واللبنانية على المسرح الغنائي المصري.
- قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني: (دراسة في الحكاية والخطاب).
- الجمال الإلهي عند بدیع الزمان سعيد النورسي.
- من صفات الداعية إلى الله في ضوء الكتاب والسنة.



الجزء السادس عشر

نوفمبر ٢٠٠٢

مكتبة الأنجلو المصرية

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية:
- ١- أن تكون المواد المرسلّة إلى الإصدار- مبتكرة ولم يسبق نشرها.
- ٢- تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .
- ٣- يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .
- ٤- لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.
- ٥- البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها -
ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ
طريقها إلى النشر.
- ٦- الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلّة إلى أصحابها سواء
نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

- رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:
- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصبغة التراثية والصبغة الحداثية.

لوحة الغلاف

للحنانة

زينب منهي

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

عضو مجلس الإدارة والمشرّف على الإصدار

أ.د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث

٦ شارع بنك مصر - القاهرة.

ت: ٢٩٢٤٦٩٥

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ.د. محمد عبد النعم خفاجي
عضو مجلس إدارة الرابطة : والمشراف على الإصدار: أ.د. حسن البنداري
المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- | | |
|------------------------|-------------------------------------|
| • أ.د. السعيد الورقي | • د. كاميليا صبيحي |
| • أ.د. صلاح بكر | • د. أميل الأتـور |
| • أ.د. عبد العزيز شرف | • المستشار الإعلامي: أحمد فتحي عامر |
| • أ.د. عزيزة السيد | • د. نعيم عطية |
| • أ.د. علي صبيح | • د. طبيب رباب عزقول |
| • أ.د. علي طلب | • د. فوزي عبد الرحمن |
| • أ.د. عليّة الجنوري | • د. نادية عبد اللطيف |
| • أ.د. وفاء إبراهيم | • د. هالة بدر الدين |
| • أ.د. نادية يوسف | • د. فهمي حرب |
| • أ.د. محمد مصطفى سلام | • د. يحيى فرغل |
| • د. طبيب. أنس عزقول | • د. أحمد عبد التواب |

أمانة الإصدار: حسن عبد الحليم
المراسلات:

جميع المراسلات توجه باسم المشراف على الإصدار أ.د. حسن البنداري
القاهرة. مصر الجديدة. بوكس. شارع أسماء فهمي كلية البنات. جامعة عين شمس

ت. ٥٨٥٤٦٦٢ فاكس. ٥٨٥٦٦٢٢

الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت. ٢٩١٤٢٢٧

الجزء السادس عشر

مستشارو الجزء السادس عشر

أ.د. علي عيش شري
أ.د. فاطمة موسى
أ.د. فضيلة فتوح
أ.د. مارسيل رمزي
أ.د. محمد السعيد جمال الدين
أ.د. محمد بلتاجي
أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
أ.د. محمد عبد الحميد سالم
أ.د. محمد عبد النعم خفاجي
أ.د. محمد علي الكردي
أ.د. محمد فتوح أحمد
أ.د. نبيل غنايم
أ.د. نفيسة عيش

أ.د. أحمد طاهر حسنين
أ.د. أحمد كاشك
أ.د. أحمد كمال زكي
أ.د. أحمد مختار عمر
أ.د. زين نصار
أ.د. سامية الساعاتي
أ.د. سهير عيلا
أ.د. سهير فضل الله
أ.د. صفاء الأعسر
أ.د. طه وادي
أ.د. عبد الحكيم حسان
أ.د. عبد الغفار هلال
أ.د. علي أبو المكارم

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء السادس عشر (العدد ٢٠٠٢)

« عهد »

د حسنة البنداري

نختم بهذا الجزء السادس عشر السنة الرابعة من عمر إصدار « فكر وإبداع »: الذي يؤكد ، انتظام صدوره ، على قوة تفاؤلنا ، وشدة ثقة الباحثين والقراء المستنيرين. الذين تتوافق أفكارهم مع أفكارنا. وآراؤهم مع آرائنا في نبيل الهدف، وسلامة الغرض. ونصاعة القصد. إننا نواصل العمل بإذن الله ومشينته، وبمحبة هؤلاء وهؤلاء.

يكفى أن إصدارنا الفتى . بعون الله . صار معروفا لدى الأوساط العلمية. والدوائر البحثية دون أن نعتى أنفسنا بالإعلان عنه والترويج له، فمواد أجزائه منذ العدد الأول (يناير ١٩٩٩) خير شاهد، وخير إعلان على قيمته. ويضم هذا الجزء السادس عشر - عشرة بحوث - ثمانية منها باللغة العربية وببحثان أولهما بالإنجليزية، وثانيهما بالفرنسية.

أما البحوث العربية فهي: الجاحظ، شيخ أدباء العربية، للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، و«الترجمات» العربية لرباعيات الخيام، للدكتور محمد السعيد جمال الدين، و«فلسفة العلم» للدكتورة سهام النويهي. و«فن الحديث وفلسفته» لـ ت. ا. هيوم، ترجمة الدكتور ماهر شفيق فريد. و«المؤثرات السورية واللبنانية على المسرح الغنائي المصري» و«قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني» دراسة في الحكاية والخطاب، للدكتور زكريا علي أحمد، و«الجمال الإلهي عند بديع الزمان سعيد النورسي» للدكتورة سها عبد المنعم منصور. و«من صفات الداعية إلى الله في ضوء الكتاب والسنة» للدكتور محمد ولد سيدى حبيب.

وأما البحث الإنجليزي فهو: إسهامات المستشرقين في الجامعة المصرية للدكتور أحمد طاهر حسنين. وأما البحث الفرنسي فهو: العلاقة بين المرسل والمتلقي من خلال دراسة رواية (حجارة بوبيللو) الأدوار الخراط. وترجمتها إلى الفرنسية. للدكتورة سحر رجاء على

والله تعالى ولي التوفيق

الصفحة	المحتويات
	افتتاحية العدد (عهد)
٧	د. حسن البنداري
	● المادة العربية:
٩	الجـاحظ شيخ أدباء العرب - د. محمد عبد المنعم خفاجي
٢١	الترجمات العربية لرياءيات الخيام - د. محمد السعيد جمال الدين
٤٧	توماس كون ونسبوية المعرفة العلمية: د. سهام النويهي
٥٥	الفن الحديث وفلسفته (ب.إ. هيوم) ترجمة: د. ماهر شفيق فريد
٨٩	المؤثرات السورية واللبنانية على المسرح الغنائي المصري: د. زين نصار
١٠٥	قيس بن ذريح من منظور الأصمعي (دراسة في
	الحكاية والخطاب): د. زكريا علي أحمد
١٣٥	الجمال الإلهي عند بديع الزمان سعيد النورسي: د. سها عبد المنعم منصور
١٧٧	من صفات الداعية إلى الله في ضوء الكتاب والسنة: د. محمد ولد سيدي حبيب
	● المادة غير العربية

اسهامات المستشرقين في الجامعة المصرية د. أحمد طاهر حسنين

The Orientalists Contrbution To
The Egyptian University (E.U.)

1 - 27

العلاقة بين المرسل والمتلقى من خلال دراسة رواية (حجارة بوبيلاو) لادوار الخراط،

د. سحر رجاء علي

وترجمتها إلى الفرنسية

Le Rapport Emetteur / Récepteur D'après l'étude des "pierres De Bobello"
d'Edouard EI - Kharrat, et sa traduction en Français

28 - 78

المادة العربية

* البحث

* المقال النقدي

الجاحظ شيخ أدباء العربية

د. محمد عبد المنعم خفاجي *

(١)

الجاحظ عميد العمداء وشيخ الكتاب والأدباء في عصره والمفكر العربي الذي خلده فكره في صحائف التاريخ، وكتابه البيان، من شوامخ التراث، وأوابد الكتب التراثية الرفيعة. ويجعله ابن خلدون (٨٠٨هـ) أحد أركان الأدب الأربعة (١)، ويعدّه المسعودي (٢٤٦هـ) في كتابه «مروج الذهب» من أشرف كتب الجاحظ، وقال عنه: إنه جمع فيه بين المنظوم والمنثور، وغرر الأشعار، ومستحسن الأخبار (٢) ونوه به أبو هلال العسكري (٢٩٥هـ)، وعده من أشهر كتب البلاغة. ثم استطرد أبو هلال إلى أنه لم يبين فيه ألوان البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة (٣). وقال ابن رشيق القيرواني عن الكتاب: إنه لا يبلغ جودة وفضلا (٤).. ومع ما في هذه الآراء من عموم وتجاوز فإنها تنويه بالكتاب وأهميته.

(*) أستاذ الأدب العربي بكلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر.

والكتاب بلا ريب كان مصدرا أصيلا لثقافة الأدباء والشعراء والكتاب العرب على طول العصور، ومن مادته الواسعة نهل البلغاء والمؤلفون قديما وحديثا، وقد تتلمذ على مذهب الجاحظ فيه كل الباحثين القدامى في الأدب كابن قتيبة [٢٧٦هـ] والمبرد [٢٨٥هـ]، وابن عبد ربه الأندلسي صاحب «العقد الفريد» (٣٢٩هـ)، وكأبي هلال العسكري صاحب الصناعتين (٣٩٥هـ)، وأبي إسحاق الحصري (٤٨٣هـ) صاحب كتاب «زهر الآداب»، وابن رشيق (٤٦٠هـ)، في كتاب «العمدة»، وأسامة بن منذر (٤٨٨ - ٥٨٤هـ)، في كتابه «لباب الآداب»، وابن الأثير (٦٣٧هـ) في كتابه «المثل السائر» - وغيرهم من الكتاب والمؤلفين و«البيان والتبيين» أول كتاب ألف في الأدب في تراثنا العربي، وقد ظهر جامعا لفنون كثيرة فيه (٥)، ولأنواع عدة من الأدب والخطابة والشعر واللغة، وهو من أجل الوثائق الأدبية في آداب الجاهلية والإسلام كما يقول خليل مردم (٦)، يجمع بين دفتيه الكثير من بلاغات العرب، ومن أصول الأدب والنقد والبلاغة (٧).

«البيان والتبيين» أصل من أصول الأدب، ويمثل المدرسة العربية في منهج الكتابة والتأليف في الأدب، هذا المنهج الذي يحيطك علما بكل المعارف العربية عن الأدب وفنونه وبلاغاته، وعن النص الأدبي وتذوقه، والكشف عن أسرارها، وكل ما يتصل به من ثقافات عصره؛ وهو منهج في الأدب يخالف منهج المستشرقين في دراسة أدبنا العربي وتاريخه الذي بدأه المستشرق النمساوي جوزيف هامر بورجشنال (١٧٧٤ - ١٨٥٦) في كتابه «تاريخ الأدب العربي» - ٧ مجلدات، ثم البارون فون كريم (١٨٢٨ - ١٨٨٩) النمساوي في كتابه «تاريخ الحضارة في الشرق في ظل الخلفاء» في مجلدين، ثم بروكلمان (١٨٦٨ - ١٩٥٦) في كتابه المشهور «تاريخ الأدب العربي»، وتأثر بهذا المنهج التاريخي الاستشراقي للأدب كل من حسن توفيق

العدل (١٨٦٢ - ١٩٠٤) في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»، وجورجي زيدان (- ١٩١٤) في كتاب له بالعنوان السابق نفسه، ثم لقيف كبير من الباحثين والكاتين في تاريخ الأدب العربي وفي مقدمتهم د. شوقي ضيف (٨).

والكتاب مطبوع طبعات عديدة في القاهرة ومختلف العواصم العربية، وطبع متخبات منه عام ١٣٠٩م - ١٨٨٣م في القسطنطينية ضمن مجموعة بعنوان «خمسة رسائل»، كما نشرت متخبات منه في القاهرة عام ١٩٩٣، وفي بيت المقدس العربية عام ١٩٣٣ في ٢٤٨ صفحة وهي متخبات من اختيار شريف النشاشيبي وخليل بيرس، وطبع «البيان والتبين» في القاهرة عام ١٣٣٢هـ في ثلاثة أجزاء، وكذلك السندوي أيضاً في ثلاثة أجزاء، ونشرته مكتبة الخانجي بالقاهرة عام ١٩٦١ في أربعة أجزاء بتحقيق عبد السلام هارون.

وللمستشرق الروسي كراتشوفيكى (- ١٩٥٢) بحث عن القسم الخاص بالبلاغة من الكتاب. ومنه نسخ خطية في مختلف مكتبات العالم، ولأحمد أمين دراسات عن «البيان والتبين» في الجزء الأول من ضحى الإسلام تعرض فيها لنقد منهج الجاحظ الاستطراذي (٩).

وعندما ألف الجاحظ كتابه: «الحيوان» أهده إلى محمد بن عبد الملك بن الزيات، وكان من أشد الناس حبا للجاحظ، وإعجاباً به ويأدبه، وقد قتل ابن الزيات عام ٢٣٣هـ بأمر الخليفة المتوكل؛ وألف الجاحظ بعد ذلك كتاب «البيان والتبين» وأهداه إلى الوزير أحمد بن أبي دؤاد (- ٢٤٠هـ)، فهو ثمرة من ثمرات أدب الجاحظ في نهايات عمره، وأغلب الظن أنه ألفه نحو عام ٢٣٥هـ بن قبل وفاته بنحو عشرين عاماً، وفيه يشير إلى كتاب: «الحيوان» ويقول: «كانت العادة في كتاب «الحيوان» أن أجعل في كل مصحف (١٠) من مصاحفها عشر ورقات من مصطلحات الأعراب

ونوارد الأشعار؛ فأجبت أن يكون حظ هذا الكتاب - البيان - في ذلك أوفر. وعندما يقول ابن خلدون (٨٠٨هـ) عن الكتاب: سمعت من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول فن الأدب وأركانه أربعة: أدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان للجاحظ، والنوارد للقالى؛ وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها. لا يعد في قوله هذا مغالياً، وإن كانت الكتب الثلاثة المذكورة مع «البيان» لا توازن به خطراً وأهمية، ويصف الجاحظ كتابه «البيان» بأنه قد جمع استقصاء المعاني، واستيفاء جميع الحقوق، مع اللفظ الجزل، والمخرج السهل، فهو سوقى ملوكى، وعامى خاصى (١١).

والجاحظ في ذلك أيضاً لا يعرفنا بكتابه التعريف الأمثل؛ هو لا يذكر لنا مثلاً أنه أول كتاب يؤلف جامعاً للأدب وأصوله وفنونه، ولا أنه أهم كتاب ظهر في القرن الثالث الهجرى يكتب عن تيارات الأدب العربى والبلاغة العربية والنقد العربى حتى تاريخ تأليفه، ولا أنه وثيقة أدبية من وثائق الفكر العربى وبخاصة الفكر الأدبى حتى عصره، ولا أنه يحمل جذور الأدب المقارن في عرف القدماء، ولا أنه كتاب يدافع عن العروبة والعربية دينا ولغة وتاريخاً وفكراً، ولا شيمثاً من ذلك كله.

ولقد كان لظهور الكتاب ضجة في شتى الأوساط الأدبية وشتى دوائر البيان، وعند مختلف العلماء والأدباء والشعراء والكتاب على وجه الخصوص... ولأهميته حمل الكتاب بعد ظهوره إلى الأندلس وقرطبة فيما حمل إليها فن تفانس المؤلفات وتهافت الناس عليه لقراءته ولا قنائه.

في الجزء الأول من كتاب «البيان» يشرح الجاحظ معنى «البيان والتبيين»؛ ولا شك أن الجاحظ غير بهذا الاسم قصداً، وأراد به الأدب، فالأدب عنده بيان وتبيين، أى بلاغة وإيصال لهذه البلاغة لأذهان السامعين والقارئ، أى أنه جمال التعبير

الذى يجتهد الأديب في تهذيبه ليصل يبلاغته إلى أذهان. الناس ومشاعرهم وعقولهم. . وبين الجاحظ في هذا الجزء عيوب البيان، ويضع الحدود العامة للبلاغة ومذاهبها في استطراد واسع مثير.

أما الجزء الثانى من «البيان» فيتحدث الجاحظ فيه بأسلوبه الاستطاردى عن الخطابة والشعر وفنونهما والعديد من أعلامهما.

وفى الجزء الثالث يرد الجاحظ على الشعوية ومطاعنها التى فدحت بها فى العرب لا سيما ما يؤاخذ العرب به من أخذ العصا والقوس عند الخطابة وفى مواقف الكلام.

-٢-

إن الكتاب ثمرة من ثمرات الرجولة المكتهلة، والفكر العبقري لأبى عثمان عمرو ابن بحر الجاحظ. وبعد أجل مصدر لثقافة الأدباء والشعراء والكتاب العرب على طول العصور، وأدباؤنا الكبار لم يفتهم أمر الكتاب ولم ينسوا أهميته وفضله على الأدب والأدباء من مختلف الأجيال والمدارس والمذاهب. . وهو مظهر لامتزاج الثقافات فى عصر الجاحظ، هذا الامتزاج الذى نراه فيه، فلثقافة العربية الحظ الأكبر، ومع هذا فحظ الثقافات الأخرى، من فارسية ويونانية وهندية وغيرها حظ غير قليل (١٢).

وعندما ينقد صاحب «ضحى الإسلام» الجاحظ وكتابه «البيان» ويذهب إلى أن شخصية الجاحظ فيه تكاد تكون معدومة (١٣)، يكون بذلك لم ينظر إلى الكتاب نظرة ثاقبة، وحكم على استطراد الجاحظ في كتابه هذا الحكم الجائر، وهذا خطأ دون ريب، والجاحظ انما ألّف كتابه ليكون موسوعة فى الأدب والبيان، لا ليكون كتاباً منهجياً محدوداً، والاستطراد فيه ليس اغفالا من صاحبه للموضوع الذى يعرض

له، ولا نسيانا لغرضه المقصود، ولا إهما لا لصميم الفكر الأدبي المراد منه؛ وإنما هو أسلوب من أساليب التشويق والإثارة وبعث الاهتمام عند القارئ... والجاحظ في كتابه يرى البلاغة في الأسلوب والنظم لا في المعاني، فالبلاغة عنده ترجع إلى سحر الصياغة، وبلاغة الأداء وروعة التعبير، أكثر مما ترجع إلى دقة المعاني وعمقها، والمعاني - كما يقول - متطروحة في الطريق يعرفها البدوي والحضري والعربي والعجمي، وإنما الشأن في تخير اللفظ وجودة السبك، وتلاحم الألفاظ ومواءمتها لمعانيها، وفي صحة الطبع وإقامة الوزن

ويعد الدكتور طه حسين الجاحظ هو المؤسس للبيان العربي (١٤) بما جمعه في كتابه من نصوص توضح لنا كيف كان العرب حتى منتصف القرن الثالث يتصورون البيان العربي، وتعطينا صورة مجملة لنشأته (١٤) وكذلك رأى ابن خلدون في مقدمته (١٥)؛ ومقارنات الجاحظ فيه بين بلاغات العرب وبلاغات الفرس والهند تعطينا أمسا صالحة لتاريخ نشأة فكرة الأدب المقارن عند العرب، وفي الكتاب ذكر الكثير من ألوان البلاغة، كالأمثال والكناية والبديع والتشبيه والأسلوب الحكيم والاحتباس، وغيرها، والجاحظ أول من أشار إلى المذهب الكلامي (١٦)، ويذكر الجاحظ الاستطراد، وحديثه عند يدل على أن كتابه كان محاضرات يليقها على طلابه، ويسبغ عليها من روحه ما يجعلها سائغة للعقول والقلوب

ويذكر الجاحظ في الكتاب «صناعة الكلام» ويعني بها «علم الكلام» (١٧)، وحينما آخر البيان (١٨)، كما يذكر صناعة المنطق (١٩) وصناعة الخطابة، وأصحاب الخطابة والبلاغة (٢٠).

-٢-

والجاحظ عبقري الفكر العربي، ومؤلف كتاب «البيان» شخصية نادرة في تاريخ الأمة العربية والعقل العربي، وكتابه سجل حافل لمختلف الآراء والتيارات والفكر حول الأدب والبلاغة والنقد والشعر والخطابة، وما إلى ذلك كله. ويجمع في صفحاته الكثيرين بلاغات العرب وآدابهم؛ كما يضم آراء وأفكارا كثيرة في قوانين البلاغة وأصول النقد، إلى أنه سجل لكثير من أعلام الأدباء والشعراء والخطباء والبلغاء حتى عصره.. ونقد الجاحظ فيه لمذاهب أصحاب الصنعة من الشعراء، وإيثاره لمذهب المطبوعين، يعد من أهم مسائل النقد في الكتاب؛ كما يُعد ما احتوى عليه الكتاب من آراء ونظريات في البلاغة وعناصرها ومناهجها واتجاهاتها وألوانها وغايتها وأثرها، من أجلى محتوياته ومضامينه، ومن أجل ذلك عد ابن خلدون الجاحظ من السابقين في التأليف في البيان (٢١).

الجاحظ أديب موسوعي، عاش الناس في عصره وبعد عصره عيالا عليه في البلاغة والنصاحة واللسن والعارضة، كما قال شيخ الكتاب ابن العميد (-٣٦٠هـ) الذي أطلقوا عليه لقب الجاحظ الثاني.. وهو صاحب مذهب في النقد، ومنشئ منهج فني في الأدب، وصاحب مذهب وطريقة في الأسلوب، احتذاه في القديم الكاتب الساخر أبو حيان التوحيدي (-٤١٤هـ) مؤلف كتاب «تفريظ الجاحظ»، كما احتذاه في الحديث عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين.

-٤-

والجاحظ الذي عاش أكثر من مائة عام (١٥٠ - ١٥٥هـ - ٧٦٧ - ٨٦٨م)، والذي عاصر اثني عشر خليفة من خلفاء بني العباس، من المنصور العباسي حتى المعتز بن المتوكل المتوفى في رجب من عام ٢٥٥هـ بعد وفاة الجاحظ في المحرم من العام نفسه بسبعة شهور، قد عاش حقبة ازدهار الحياة الفكرية في الأمة العربية

والإسلامية في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري والنصف الأول من الثالث؛ لقد عاش عصرًا حافلًا بالعلوم قديمها وحديثها. كما كان حافلًا بالمفكرين والفلاسفة، وهو كذلك عصر نهضة الأدب والكتابة والشعر، والثقافة الأدبية والتأليف في الأدب؛ وعصر كبار الأدباء والشعراء ورواة الأدب. عصر شار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي العتاهية وأبي تمام والبحتري وابن الرومي، وعصر سهل بن هارون (- ١٥هـ)، وعمرو بن مسعدة (- ٢١٤هـ)، وأحمد بن يوسف (- ٢١٣هـ)، والحسن بن وهب (- ٢٦٥هـ)، وغيرهم؛ وعصر الخليل بن أحمد (- ١٧٥هـ) والأصمعي (- ١٢٢ - ٢١٦هـ)، وسيبويه (- ١٣٥ - ١٨٨هـ)، وابن سلام الجمحي (- ٢٣١هـ)، وأبي عبيدة (- ١١ - ٢٨هـ)، وسواهم. يهور الجاحظ: وقد أدركت رواة المسجدين والمريدين، ومن لم يرو أشعار المجابرين ولصوص الأعراب ونسيهم والارجاز العربية القصار والأشعار المنصفة، فإنهم كانوا لا يعدونه من الرواة؛ ثم استبردوا ذلك كله ووقفوا على قصار الحديث والفقرة من كل شيء، ولقد شهدتهم ومأهم على شيء أحرص منهم على سيب العباس بن الأحنف؛ فما هو إلا أن أورد عليهم (خلف) نسيب الأعراب، قصار زهدهم في سيب العباس بقدر رغبتهم في سيب الأعراب. ثم رأيتهم منذ سنين، وما يروى عندهم نسيب الأعراب إلا حدث السن؛ ولقد جلست إلى أبي عبيدة والأصمعي مع من جالست من رواة البغداديين فما رأيت أحدا منهم قصد إلى شعر في السيب فأنشده، وكان (خلف) يجمع ذلك كله (٢٣). وفي هذا النص يعرف إحاطة الجاحظ بفكر الرواة وأدواقهم ويتطور أفكارهم في الرواية

لقد كان الجاحظ بثقافته الواسعة ملما بكل معارف عصره وقد عاش في عصر شاع فيه اتجاهان أدبيان مختلفان اتجاه يميل بالأدب إلى أسلوب الجاهليين وبدائيتهم وجزالتهم، واتجاه آخر يميل إلى سهره الأسلوب وصياغة المحدثين وعدوتهم. وكان

الجاحظ بذوقه وبلاغته مع الاتجاه الأخير، .. كما كان في عصر يميل كثير فيه إلى تفضيل بلاغة الجاهليين على بلاغة المحدثين، والقليلون ينصفون المحدثين ويساوونهم بالجاهليين في البلاغة، فلا فضل لجاهلي على محدث إلا بالبلاغة والبيان، وليس الحكم في النقد راجعاً إلى العصر، بل إلى الإبداع الأدبي نفسه.

وكان الجاحظ لا يحرص على ثقافة الملوك من النسيب والخبر وطرائف الأدب، بقدر حرصه على ثقافة الشعب، وكان أبوهفان البصري راوية أبي نواس يقول: لم أرق قط ولا سمعت من أحب الكتب والعلوم أكثر من الجاحظ فإنه لم يقع في يده الكتاب قط إلا اسد في قراءته كائناً ما كان، حتى إنه ليستأجر دكاكين الوراقين ويبيت فيها للقراءة، وكان كثيراً الحفظ واسرع للرواية قوى الحجة (٢٣)،

وفي البصرة حيث نشأ الجاحظ كانت تتلاقى الثقافات من فارسية ويونانية وهندية، وكان الجاحظ يعي ذلك كله متباعدة، وأثر ثقافته الفارسية واضح في كتابه «البيان» فنراه ينقل فيه الكثير من النصوص الفارسية في البلاغة والخطابة والبيان (٢٤).

ولأن الجاحظ بثقافته الاعتزالية الواسعة وتلمذته على أمام الاعتزال في عصره (النظام) (٢٣٥هـ)، وبصداقاته لبشر بن المعتز المعتزلي (٢١٠هـ)، وأبي الهذيل العلاف المعتزلي (٢٣٢هـ)، كان متصلاً بالمنطق اليوناني ويمذهب فلاسفة اليونان وحكمائهم، مما ظهر أثره في كتاب «الحيوان» بصفة خاصة، ويتحدث عن صاحب المنطق - أرسطو - وأنه كان غير موصوف بالبيان، مع علمه بتميز الكلام - أي بالنقد - وتفصيله ومعانيه وبخصائصه (٢٥)، ويذكر أقسام البيان (٢٦) كما عرفها أرسطو ويمذهب د. طه حسين إلى أن الجاحظ قد قرأ مترجمات لآراء أرسطو في كتابيه الخطابة والشعر (٢٧).

وكان دوق الجاحظ المذهب الخبير بأسرار الكلام يفوده دائما إلى إصدار الأحكام النقدية الصائبة على الكلام شعره ونثره على السواء وكان أسلوب الجاحظ قريبا إلى الأفهام، ينعد إلى القلوب، ويمتلك العواطف، وكان يقول ينبغي للكاتب أن يكون رقيق حواشي اللسان، وعدب ينابيع البيان، كما يروى صاحب معجم الأدباء (٢٨) وكان يعجب بمذهب المحدثين ويصمهم بأنهم لم يكونوا يفعلون إلا على الألفاظ المتخيرة، والمعاني المتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والدياجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له وزن ورواق وعلى المعاني التي أد صارت في الصدور عمرتها وفتحت للسان باب البلاغة، وأشارت إلى حصاد المعاني وكان لذلك يفصل أشعار المحدثين، وينقد المتعصير عليهم ممن كانوا يؤثرون الأسلوب البدوي في البلاغة وقد أشاد الجاحظ في كتبه وبخاصة في كتاب «البيان» بشعر المحدثين، ومدح شعر أبي نواس، وقال عنه! إنك أن تأملت شعره فضلته إلا أن نعرض عليك فيه العصية، أو كنت ممن يرى أن أهل البدو أبدا أشعر وأد المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض عليك هذا الباب فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوبا محكوما بالعصية الظالمة (٢٩)

ولقد كان أبو عثمان، في كتبه، وفي كتابه «البيان والتبيين» على وجه الخصوص، صوت عصره وعصره وصورة لحيته وحياته وشخصيته وثقافته. كان كما يمثلنا كتابه «البيان والتبيين» ذا ثقافة نادرة، وعقل دكي ومواهب مرهفة، ودوق مدرك لأسرار الخصال في الأسلوب، وكان يملك زمام الحماس في عصره ببلاغته الساحرة النادرة، لم يجمال أحدا على حساب الحقيقة، فراه يقول في أسلوب نقدي حزين: هدم أصحابنا - يعني بهم العباسيين - مدن الشامات لبنى مروان

ولقد صدو أبو حيان التوحيد فيقول: لم أجد في جميع من تقدم إلا

ثلاثة لو اجتمع أهل الإنس والجرى فى مدحهم لما بلغوا آخر ما يستحقه كل واحد منهم! أبو عثمان الجاحظ، وأبو حنيفة الدينورى، وأبو زيد البلخى (٢٠)، وكان يقال لأبى زيد البلخى: جاحظ خراسان

ويعد فهذا هو أبو عثمان الجاحظ المفكر العربى الكبير، وهذا هو كتابه «البيان» الكتاب الذى تعلم الأدب عليه أجيال الأدباء والمثقفين على مر الأيام، والذى أثر أعظم التأثير فى الأدباء العرب، من ابن العميد شيخ الكتاب فى عصره، إلى توفيق الحكيم وطه حبيب والمازنى والعقاد فى عصرنا اليوم

المصادر

- (١) ٥٥٣ المقدمة لابن خلدون - ط المكتبة التجارية بالقاهرة .
- (٢) ١٩٦/٤ مروج الذهب للمسعودى - تحقيق محبى الدين عبد الحميد .
- (٣) ٦ ، ٧ كتاب الصناعتين - ط مكتبة صبيح - القاهرة
- (٤) ١٧١/١ العمدة لابن رشيق - ط التجارية .
- (٥) ٨ العصر العباسى للاسكندرى .
- (٦) ٣٥ الجاحظ لخليل مردم
- (٧) ٣١٦ أبو عثمان الجاحظ - لخصاصى
- (٨) راجع ص ٩٣ ، ٩٤ مجلة الهلال - عدد اغسطس ٢٠٠٠ مقال لمحمود مكى
نعوان شوقى صيف
- (٩) ٤١٢/١ وما بعدها صحى الإسلام - أحمد أمين - لجنة التأليف والترجمة والنشر
- (١٠) المصحف الجزء من الكتاب وقد صار اسم المصحف عليهما على كتاب الله
العرير واستعمال اللفظ هنا فيه تجوز
- (١١) ٣ ٣٧٥ البيان تحقيق السندوبى

- (١٢) ٤٢٥:١ ضحى الإسلام.
- (١٣) المرجع السابق، ٧ مقدمة نقد الشعر لطف حسين.
- (١٤) ٣ مقدمة نقد الشعر لطف حسين.
- (١٥) ٥٥١ مقدمة ابن خلدون - ط التجارية بالقاهرة.
- (١٦) ١٠١ البديع - د. خفاجي - مكتبة مصطفى البابي الحلبي.
- (١٧) ٢/٧٦ العملة لابن رشيق - ط التجارية.
- (١٨) ١/٦٩ البيان.
- (١٩) ١/٧٠ المصدر نفسه.
- (٢٠) ١/١٨٢ المصدر نفسه.
- (٢١) ٥٥١ المقدمة لابن خلدون.
- (٢٢) ٢٣:٤ البيان.
- (٢٣) ١٦: ١٧٤ معجم الأدباء لياقوت - ط فريد رفاعي.
- (٢٤) د. إبراهيم الشواربي مجلة كلية الآداب ج ٦٩ ص ٦٧،
- (٢٥) ٢٧:٣ البيان - تحقيق السندوبي.
- (٢٦) ١: ٧١: المرجع السابق.
- (٢٧) مقدمة نقدا لشعر لطف حسين.
- (٢٨) معجم الأدباء لياقوت ١٦: ١٧.
- (٢٩) ٢٧:٢ الحيوان - مكتبة الخانجي.
- (٣٠) ١٥:٥ معجم الأدباء لياقوت

الترجمات العربية لرباعيات الخيام

د. محمد السعيد جمال الدين *

يتناول هذا المقال عرضاً تحليلياً موجزاً للترجمات العربية لرباعيات الشاعر الفارسي المرموق عمر الخيام، تبدأ فيه بالتعريف بالشاعر ثم تعالج مسألة توثيق أشعاره. وهي المسألة التي ظلت تشغل المستشرقين والنقاد، وتتناول صورة الرباعيات بعد أن ترجمت لأول مرة إلى الإنجليزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ فلقد كانت اللغة الإنجليزية في أول الأمر هي التعبير الذي عبرت من خلاله هذه الرباعيات إلى أدبنا العربي، وتتعرف بعد ذلك على حركة الترجمات الواسعة النطاق لهذه الرباعيات في أدبنا العربي.*

عمر الخيام

هو أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام، ولد في «نيسابور» عاصمة خراسان في سنة ٤٣٩هـ (١٠٤٨م)، وتلقى علومه الأولى في مسقط رأسه، ارتحل إلى «بلخ» في الشرق، وبخارى في بلاد ما وراء النهر، وعمل في إصفهان وزار بغداد، وأدى فريضة الحج ثم عاد إلى نيسابور حيث قضى بقية أيام حياته إلى أن توفي ١٢ من المحرم سنة ٥٢٦ (الموافق ٤ ديسمبر ١١٣١).

ولا تزال مقبرة الخيام قائمة إلى الآن في نيسابور، وعلى مقربة منها مقبرة الشاعر الصوفي فريد الدين العطار، وتحيط بمقبرة الخيام حديقة غناء تكتنفها الرياحين والزهور من مختلف الأشكال والألوان.

كان الخيام من كبار علماء الفلك والرياضة في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلاد)، وكان إلى جانب ذلك طبيباً ماهراً، كلفه السلطان جلال الدين ملكشاه بمعالجة ابنه الأمير «سنجر» من مرض الجدري، فنجح في شفائه. وكان ملكشاه قد كلفه أيضاً بإصلاح التقويم، فتمكن مع طائفة من كبار علماء الفلك والرياضة من إنجاز تقويم جديد عرف باسم «التقويم الجلالى» نسبة إلى السلطان جلال الدين ملكشاه، قرن فيه بين الستين الشمسية والقمرية. وهو كما قال بروكلمان في تاريخ الأدب العربي أدق من التقويم الميلادي المعمول به حالياً.

لقد نظر معاصرو الخيام إليه على أنه كان عالماً رياضياً وفلكياً، ولم يُعرف عنه أنه كان

* أستاذ اللغة الفارسية والأدب المقارن بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

(*) لمزيد من التفصيل حول الموضوع راجع كتاب الأدب المقارن، دراسات تطبيقية في الأبيات العربية والفارسية، دار ثابت للنشر، طبع مصر. الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص ١٢٤ - ٢١٥ لكاتب هذا المقال

شاعراً . وكان إذا نُكر اسم الخيام تبادرت إلى الذهن على الفور صورة تلك الشخصية العلمية المرموقة التي عاشت في القرن الخامس الهجري حتى جاء العصر الحديث فطبقت شهرته الآفاق ، لا لكونه عالماً رياضياً وفلكياً ، بل لأنه كان شاعراً نظم عدداً من الرباعيات الفارسية الرائعة ، التي أحدثت ترجمتها - إلى اللغة الإنجليزية أولاً ، ثم إلى لغات العالم كله بعد ذلك - نوباً هائلاً .

نظم الخيام أشعاره في ضرب المزدوج ، أو ما يسمى بالفارسية بالضرب «الرباعي» ، إذ تتكون ثلاث منها هي الأولى والثانية والرابعة مقفاة بقافية واحدة ، والرباعية تعد وحدة مستقلة قائمة بذاتها ، فلا علاقة للرباعية بما قبلها أو بعدها من حيث الشكل أو المضمون ، ولا يوجد في الأدب الفارسي منظومة طويلة تتركب من عدد من الرباعيات المتتابعة ، يراعى فيها التسلسل الموضوعي أو الفكري ، وإنما الترتيب الذي يراعى في مجموعات الرباعيات هو الترتيب الأبجدي ، وفقاً للحرف الأخير من الشطرات الثلاث المقفاة من الرباعية .

مسألة توثيق الرباعيات

وقد ظلت مكانة الخيام كشاعر أمراً لا يلتفت إليه ولا يُعتدّ به إلا في أضيق الحدود ، فلم يكن يُنظر إلى الخيام في تاريخ الأدب الفارسي على أنه شاعر يرقى إلى مرتبة كبار شعراء الفرس كالفرديوسي ، وحافظ ، وسعدي ، وجلال الدين الرومي ، وغيرهم ، حتى جاء العصر الحديث ، فاختلف الأمر اختلافاً بيناً ، حين نشر الشاعر الإنجليزي «فيتزجيرالد» في الخمسينيات من القرن التاسع عشر ترجمته لرباعيات الخيام . والواقع أن الضجة التي أحدثتها هذه الترجمة هالت المستشرقين وأثارت اهتمامهم بشخصية عبقرية شاعرة قد أسقطوها من حسابهم في درس الآداب الفارسية ، هي شخصية عمر الخيام ، الذي لم يلق - كشاعر وأديب - من المستشرقين بل ومن مواطنيه أنفسهم إلا الإهمال والإعراض ، فإذا به فجأة يبلغ - برباعياته المترجمة ، منزلة الأوج في الآداب العالمية ، وتتعلق به أبصار الأدباء في شتى اللغات تريد أن تحنو - في فن الشعر - حنوه وتتسج على منواله وتسير على طريقته ، وتتألف «جمعيات عمر الخيام» في عدد من الأقطار الأوربية وأمريكا تضم مئات الآلاف من محبي هذا الشاعر ومريديه ، الذين يتخنون من المبادئ والمثل التي أفصح عنها في رباعياته نبراساً ينير لها طريق الحياة ، ويبرر لهم فلسفتهم الخاصة في النظر إلى الوجود .

لكن هؤلاء المستشرقين عندما نظروا نظرتهم النقدية في الرباعيات وجدوا أن بعض هذه الرباعيات لا يمت إلى الخيام بأية صلة ، وربما كان أول من نظر نظرة نقدية توثيقية مقارنة في الترجمات الأوربية للرباعيات المستشرق الروسي «فالنتين زوكوفسكي» الذي نشر مقالاً سنة ١٨٩٨ بعنوان «رباعيات الخيام الجائلة» (١) بين فيه أن عدداً كبيراً من الرباعيات التي نسبت إلى الخيام

تنسب أيضاً إلى شعراء آخرين غير الخيام وأن هذه الرباعيات موجودة في دواوين هؤلاء الشعراء بالفعل ، مما يدل على أنها من نظمهم هم لا من نظم الخيام ، وأنها ألصقت بالخيام دون أن يكون هو قائلها .

وانتهت دراسات المستشرقين إلى أنه لا بد من البحث عن مخطوطات لرباعيات الخيام قريبة من عصر الشاعر نفسه للتأكد من صحة انتساب هذه الرباعيات إليه ، خاصة بعد أن تبين أن «فيتزجرالد» لم يلق بالاً - قبل ترجمته للرباعيات - إلى توثيقها والتأكد مما إذا كانت هذه الرباعيات التي سيقدم على ترجمتها للخيام أم هي منحوالة عليه ، كما تبين أن فيتزجرالد قد رجع إلى نسختين مخطوطتين للرباعيات أقدمها - وهي نسخة مكتبة البودليان بانجلترا - كتبت بعد وفاة الخيام بثلاثة قرون ؛ الأمر الذي يزلزل الثقة في هذه النسخة الخطية البعيدة العهد من عصر الشاعر ، ويزيد من احتمال الانتحال على الخيام .

ويبدو أن الرباعيات الخيامية قد دارت دوراناً بطيئاً للغاية في أول الأمر ، إذ لا نكاد نعثر للخيام في مصادر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) على أكثر من ٣٦ رباعية (٢) ، فإذا ما وصلنا إلى القرن الثامن الهجري بلغ عدد هذه الرباعيات نحو ٦٠ رباعية ، ثم بدأ العدد يتزايد بعد ذلك ؛ في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ، إذ نعثر على مجموعات مخطوطة للرباعيات تنتظم ما بين ٥٠٠ و ١٠٠٠ رباعية . ليس هذا فحسب بل يبدو أن المترجمين الذين تصدوا في وقت مبكر لترجمة الرباعيات المنسوبة للخيام لم يكن لهم إلمام بالمشكلة الخاصة بالتوثيق . ففضلاً عن فيتزجرالد والكثيرين ممن تابعوه ، اشتملت طبعة كلكتا الأولى (سنة ١٨٣٦) على ٤٦٢ رباعية ، أما النص الذي ترجمه «نيكولاس» إلى الفرنسية (سنة ١٨٦٧) فيشتمل على ٤٦٤ رباعية ، واشتمل نص «هوينفيلد» وترجمته الانجليزية (سنة ١٨٨٣) على ٥٠٠ رباعية ، واشتملت طبعة عبد الله جودت وترجمته التركية (سنة ١٩١٤) على ٥٢٥ رباعية ، بينما اشتملت طبعة محمد فيض الدين خان فياض للرباعيات في «حيدر آباد الدكن» (سنة ١٨٩٣) على ما لا يقل عن ١٠٢٠ رباعية (٣) ، ومعظم هذه الرباعيات يمكن استبعاده لأول وهلة على أسس لغوية أو تاريخية أو فنية .

سباق محموم :

على أن مسألة «توثيق» الرباعيات والتأكد من صحة نسبها إلى الخيام ظلت هي الهاجس الذي يشغل بال الدارسين من الغربيين والشرقيين على السواء . وبدا من المستحيل أن نجزم - إلا في أمثلة قليلة نادرة - بأن هذه الرباعية أو تلك إنما هي للخيام حقاً ، ما لم تتمكن من العثور على نسخة خطية قديمة من الرباعيات قريبة من عصر المؤلف ، يستطاع الاعتماد عليها والوثوق بها .

وفي سباق محموم للعثور على مثل هذه النسخة الخطية القديمة أعلن في سنة ١٩٤٩م عن

العثور على مخطوطة اشترتها مكتبة تشستر بيتي في «بلن» ، تشتمل على ١٧٢ رباعية نسخت في سنة ٦٥٨ هـ ، وبعد ثلاث سنوات في سنة ١٩٥٢م أعلن عن ظهور مخطوطة أخرى أقدم عهداً كُتبت في سنة ٦٠٤ هـ (٤) وتشتمل على ٢٥٢ رباعية . وهذا يعني أن هاتين النسختين متقدمتان على سائر النسخ الخطية المعروفة بنحو قرنين أو قرنين ونصف من الزمان . لكن الباحثين وقفوا بإزاء هاتين النسختين وقفة فيها الكثير من الشك والتردد ، وتزايدت الشكوك حين ظهرت في الأسواق نسخة ثالثة ثم أخرى رابعة على نفس النمط ، وعُرضت هاتان النسختان للبيع بمبالغ طائلة .

وما لبث أن أعلن الباحث الإيراني الأستاذ «مجتبي مينيوي» أن النسختين المذكورتين - ونعني بهما نسختي تشستر بيتي وكامبردج - إنما هما نسختان مزيفتان ترجعان إلى القرن العشرين . وقد اتقن تزيفهما لتبدو كل منهما قديمة بعد أن راجت سوق تجارة المخطوطات . حيث قام المزيفون بتزوير العديد من نسخ هذه المخطوطات وبيعها للمستشرقين ومحبي الآداب الخيامية بأثمان باهظة على أنها مخطوطات قديمة من القرن السادس والسابع الهجريين ، أي قريبة العهد من عصر الخيام . وأكد الأستاذ «مينيوي» أن النسخ الأربع من عمل «معمل للمخطوطات» لا زال يعمل في طهران في تزيف مثل هذه الآثار (٥) . ثم كتب المستشرق الروسي «مينورسكي» تحليلاً تفصيلياً لهاتين المخطوطتين بدد كل شك في إتهامهما مزيفتان ، بل وتوصل إلى المصدر الذي استقى منه المزيفون هذه الرباعيات ، وهي طبعة «البارون فيكتور روزن» للرباعيات والتي نشرها في برلين في سنة ١٩٢٥ (٦) .

معايير نقدية للرباعيات

كل ذلك أدى بالمعنيين بالآداب الفارسية إلى الابتعاد مؤقتاً عن مجال «التوثيق» الذي أصبح باباً موصداً انتظاراً لظهور نسخة خطية صحيحة قريبة العهد من عصر الخيام ، فعملوا إلى التماس معايير أخرى نقدية لبيان الرباعيات الأصلية من المنحولة ، وقراءة نصوصها في ضوء هذه المعايير .

ولكن مما يزيد الأمر صعوبة في هذا المجال أن قالب «الرباعي» الذي اختاره الخيام لكي يودع فيه أفكاره في سهولة ويسر دون أن يحتاج إلى صياغة كثير من الأبيات ، هذا القالب لن يسعفنا إذا اتخذنا أسلوبه مقياساً للتعرف على أشعار الخيام وتمييزها عن الأشعار المنسوبة إليه والمنحولة عليه لأن جميع الرباعيات لا تتكون إلا من أربع شطرات لا نستطيع أن نتبين فيها بسهولة شخص قائلها ، وهي تتشابه من حيث الصياغة والوزن والتركيب والصور البلاغية ، فضلاً عن أنها قصيرة النفس تميل إلى معالجة الأمور «العامة» دون «الخاصة» وتمتاز بسهولة المحاكاة والتقليد .

ولعل هذه الخصائص التي اتسم بها قالب الرباعي - الذي صب فيه الخيام شعره - هي التي فتحت الباب واسعاً عليه في مسألة الانتحال ، فألصقت به رباعيات ليست من نظمه أصلاً ، ولا

تتفق مع مذهبه ولا مع مكانته العلمية أو قربه من سلاطين السلاجقة المتشددية في أمور العقيدة والدين ، ينطوي بعضها على الخمر والمجون ، وعلى القول بتناسخ الأرواح ، بل وعلى الإلحاد والكفر والمروق ، كما ينطوي بعضها على أفكار في غلبة السخف والإبتذال ، ويتضمن بعضها الآخر مفارقات تاريخية كالإشارة التي وردت في إحدى الرباعيات (المنسوبة للخيام) إلى القائد المغولي «هولاكو» الذي قضى على الخلافة العباسية في بغداد سنة ٦٥٦هـ (١٢٥٨م) ، أي بعد وفاة الخيام بنحو قرن ونصف من الزمان ، فكيف يمكن أن يكون الخيام هو قاتل هذه الرباعية وبين هولاكو هذه المسافة الزمنية الكبيرة ؟!

وقد دعا هذا التضارب بين شخصية الخيام وموضوعات الرباعيات مستشرقاً ألمانياً هو «هانز هنريتش شايدر» أن يعلن في مؤتمر المستشرقين الألمان المتعقد في «بون» في سبتمبر ١٩٣٤ أن العالم الرياضي «عمر الخيام» لم يكن هو مؤلف الرباعيات ، وأن هذه الرباعيات تشبه تماماً الأشعار غير الصوفية التي راجت في العصر المغولي في القرن السابع والثامن الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين) (٧) .

لكن النقاد الإيرانيين المحدثين عالجوا القضية بطريقة أخرى تختلف عن الطريقة التي مال إليها بعض المستشرقين من إنكار نسبة هذه الرباعيات جملة إلى الخيام . وكانت الدوائر الأدبية في إيران قد بدأت - بعد إعراض طويل - تهتم بالخيام وشعره منذ أن نشر الأستاذ صادق هدايت - الأديب الفارسي المعروف - بحثاً موسعاً بعنوان «ترانته هاي خيام» (ترانيم الخيام) في سنة ١٩٣٤ ، وأتبع «هدايت» بحثه بمجموعة من الرباعيات بلغ عددها ١٤٢ رباعية بدا له أنها تتناسب مع شخصية الخيام ومكانته العلمية والفلسفية وملكانته الفنية ، ثم مالبت جهود الأدباء والنقاد الإيرانيين أن تقدمت بالدراسات الخيامية خطوات واسعة بعد ذلك (٨) حتى انتهت إلى وضع مجموعة من المعايير النقدية أمكن بها الوصول إلى رأي شبه قاطع في انتساب هذه الرباعية أو عدم انتسابها إلى الخيام.

وتعرض فيما يلي بإجمال هذه المعايير :

١- أن تكون الرباعية من الناحية الموضوعية متسقة مع شخصية الخيام ومع مذهبه وصحة اعتقاده ، وألا تتعارض مع الآراء التي اشتهرت عن الرجل بين معاصريه ولا مع مؤلفاته وأشعاره العربية التي شرح فيها فلسفته وأبان عن قدراته الفنية في نظم الشعر .

٢- أن تستبعد الرباعيات التي يظهر فيها الانتحال بوضوح لا يقبل الجدل ، كذلك التي تشتمل على أخطاء لغوية أو تاريخية .

٣- أن تكون الرباعية المختاره من نوع الرباعيات التي وردت في مؤلفات من عاصروا الخيام أو عاشوا في عصور قريبة منه . فلا شك أن هذه الرباعية ستكون صحيحة النسبة إلى حد كبير ،

لأن اكتشاف الانتحال فيها سيكون سهلاً على مؤلفي هذه المصادر ؛ لقرب عهدهم بالشاعر .
وينبغي أن تعرض الرباعية موضع الاختبار على هذه المعايير ، وفي ضوءها يتم تقديراً من
الوجهتين اللغوية والموضوعية ، فإن كانت متسقة معها أجزت ، وإلا تم استبعادها تماماً .
وكان أول من اعتمد هذه الخطة في تمييز الرباعيات الأستاذ محمد علي فروغي (٩) الناقد
المشار إليه بالبنان والذي ينتمي إلى مدرسة النقد الأدبي القديم ، فاختار من مصادر القرنين السابع
والثامن الهجريين ٦٦ رباعية جعلها مقياساً لفحص الرباعيات التي وردت في مؤلفات القرون التالية ،
وانتهى فروغي إلى اختيار ١٧٨ رباعية قال إنها يمكن أن تكون رباعيات أصيلة لاشبهة فيها .
وجاء الأستاذ علي دشتي قائل بالفارسية سنة ١٩٦٦ كتابه الرائع «لحظة مع الخيام» ضيق فيه
مجال الاختيار ، فقبل دون منازع ٢٥ رباعية وردت في أقدم المصادر، جعلها أساساً لاختيار
الرباعيات التي ظهرت في مصادر متأخرة ، وانتهى إلى اختيار مجموعة لم تتعد ١٠٢ رباعية وجد
أنها أقرب ما تكون إلى روح الخيام .
ورغم أن فروغي ودشتي قد اتبعا منهجاً يكاد يكون واحداً في اختيار الرباعيات ، إلا أن
مختاراتهما لم تتفق إلا في ٥٢ رباعية فقط .

الرباعيات في صورتها الإنجليزية

يتعين علينا أن نتوقف برهة للنظر في الصورة الإنجليزية لرباعيات الخيام . فلقد كانت اللغة
الإنجليزية في أول الأمر هي المعبر الذي عبرت من خلاله هذه الرباعيات إلى أبنا العربي . ولذلك
سنعرض في شيء من الإيجاز لترجمة فيتزرالد - وهي أهم الترجمات الإنجليزية للرباعيات على
الإطلاق - لتبين أثرها في أعمال المترجمين العرب .

فيتزرالد

ولد «إدوارد فيتزرالد» في إنجلترا في سنة ١٨٠٩ ، في أسرة ميسورة الحال ، وواصل تعليمه
حتى تخرج بجامعة «كيمبردج» . وأثر ألا يلتحق بوظيفة أو يشتغل بالسياسة أو التعليم . وكان محباً
للعزلة عاش حياة هائلة على وتيرة واحدة لا تستهويه فيها إلا القراءة والتأمل ، كتب لأحد أصدقائه:
«ها أنذا أجلس هاهنا أقرأ وأدخن وأغدو غاية في الحكمة وأقد أصبحت فعلاً وراء الحاجات الدنيوية» .
وكانت يكتب الشعر والنثر والقصة ويمارس الرسم على سبيل الهواية . وتزوج سنة ١٨٥٦ وهو في
الثامنة والأربعين . وظل على علاقة طيبة بمن كانوا زملاء له في الجامعة ثم أصبحوا من قادة الفكر
والأدب والفن في بريطانيا ، لا سيما بعد أن تآلق اسمه في ميدان الأدب بترجمته لرباعيات الخيام .
وقد توفي وهو في الرابعة والسبعين من عمره سنة ١٨٨٢ .

عنايته برباعيات الخيام

يرجع اهتمام فيتزجيرالد بالأدب الفارسي إلى أيام الدراسة ، فقد درس اللغة الفارسية في الجامعة ، وواصل اهتمامه بأنابها بعد تخرجه حتى عكف على دراسة آثار شعراء الفرس القدامى ، وترجم في سنة ١٨٥٦ إلى الإنجليزية بعض أشعار فريد الدين العطار وعبد الرحمن الجامي وما لبث صديقه «البروفسور كلول» - أستاذ اللغة السنسكريتية بجامعة كامبردج - أن أهداه نسخة من رباعيات الخيام نقلها عن المخطوطة المحظوظة بمكتبة «البودليان» بـ«نكسفورد» . فشغف فيتزجيرالد بالرباعيات شغفا شديداً وعكف على ترجمتها شعراً إلى الإنجليزية ، وفي تلك الأثناء زوجه «كلول» بنسخة أخرى نقلت من مخطوطة «كلكتا» بالهند (١٠) . وظل فيتزجيرالد مشغولاً بالترجمة - على صغر حجمها - يعيد صياغتها ويتقح فيها على مدى عامين ١٨٥٧-١٨٥٨ ، ثم نشرها في سنة ١٨٥٩ فلم تلق أي رواج في أول الأمر ، ولكنها ما لبثت أن ذاعت وانتشرت بين الناس ونفدت طبعتها الأولى على الفور .

كان فيتزجيرالد قد ترجم في الطبعة الأولى خمساً وسبعين رباعية ، زادها في الطبعة الثانية التي صدرت سنة ١٨٦٨ إلى مائة وعشر رباعية . لكنه عاد في الطبعتين الثالثة والرابعة (١٨٧٩) فهبط بعدد الرباعيات إلى مائة رباعية وواحدة ، واستمر الأمر في الطبعة الخامسة والأخيرة - التي طبعت بعد وفاته في سنة ١٨٨٩ - على هذا النحو (١١) .

طريقته في ترجمة الرباعيات

نظم فيتزجيرالد الرباعيات من منظومة واحدة تشتمل على مائة بند ، يتكون كل بند منها من أربعة مصاريع ، ثلاثة منها مقفاة هي الأول والثاني والرابع على نسق الرباعيات الفارسية . لكن هذا التشابه شكلي فحسب ، لا شيء إلا لأن فيتزجيرالد قد أجرى تغييرات جوهرية خرج بها على التقاليد الفنية لقالب الرباعية الفارسية ، ويمكننا أن نجمل هذه التغييرات فيما يلي :

أ- لم يترجم فيتزجيرالد كل رباعية على حدة ، وإنما جمع أحياناً في ترجمته بين رباعيتين وربما ثلاثاً ، وصاغ منها بنداً واحداً في شكل الرباعية .

ب - لم يترجم الرباعيات متتابعة كما وردت في الأصول الفارسية حيث تكون في هذه الأصول مرتبة ترتيباً أبجدياً وفقاً للحرف الأخير من الشطرات الثلاث المقفاة من الرباعية .

ج- لم يحافظ على وحدة الرباعية باعتبارها - في الفارسية - ضرباً من ضروب الشعر ينطوي على فكرة محددة لاشئ لها بما قبلها وما بعدها ، وإنما هدم البناء الفني للرباعيات ودمجها بعضها ببعض في منظومة واحدة ، تتركب من بنود متسلسلة وفقاً لموضوعها .

د- لم يلق بالاً فيما ترجمه من رباعيات إلى توثيقها والتحقق من صحة نسبتها إلى الخيام ،

بل اضطر أحياناً - كما أثبتت الدراسات المقارنة (١٢) - إلى استلهاهم روح كل من فريد الدين العطار وحافظ الشيرازي في بعض بنود منظومته .

يوم من أيام الخيام :

لقد فطن الناقد الإيراني الأستاذ «مسعود فرزاد» في دراسته لمنظومة فيتزجيرالد أنه أراد لهذه المنظومة أن تكون وصفاً لأحوال الخيام طيلة يوم كامل من الصباح إلى المساء ، وتشتمل - ضمناً - على عرض جامع شامل لفكر الخيام وأرائه وفلسفته الخاصة . ويرى فرزاد أن صور المنظومة تتابع على النحو التالي :

تشرق الشمس ، فيفتح الخمار أبواب حائته ، ها هو ذا الخيام يجلس يقظاً متفكراً ، لكنه لا يلبث أن يغوص في بحر التفكير والتأمل ، وفي أثناء ذلك يتناول كأس الخمر ، وهو يبدو متأثراً غاية التأثير لفناء الحياة وزوالها ، وعجز العقل البشري عن حل لغز الوجود ، وكثرة المشكلات التي تواجه البشر فيتجرعونها غصصاً . ومن ثم يتتابه الغضب ، ويعلن العصيان ، ويشرع في وصف ما يراوده من أفكار ويخالجه من مشاعر ، ثم تخمد جنوة السكر عنده . فإذا ما أقبل الليل ، وتوسط القمر كبد السماء ، غاص الخيام في بحر الهموم والأحزان ، ثم يأخذ في نهاية المنظومة ببذل النص (١٣) .

والحق أن «فرزاد» قد وفق في إدراك النهج الذي سار عليه فيتزجيرالد الذي لم يصرح بخطته ولم يشر إلى الترتيب الذي اتبعه في منظومته من قريب أو بعيد . وإذا نحن تصفحنا الترجمة وجدنا فيتزجيرالد يبنيها بيند الافتتاح التالي :

WAKE! For the Sun behind you Eastern height
Has chased the Session of the Stars from Night;
And, to the field of Heav'n ascending, strikes
The Sultán's Turret with a Shaft of Light.

وقد ترجمها أحمد رامي على النحو التالي :

سمعت صوتاً هاتقاً في السحر نادى من الحان غفاة البشر
هَبُوا املاؤا كأسَ الطلَى قبل أنْ تَقَعَمَ كأسُ العُمَر كَفَ القَدَرِ (١٤)

وبرغم هذه التغييرات الجوهرية التي أجراها فيتزجيرالد ، بحيث حابت بالترجمة عن اتباع الأصل ، فقد ظلت الترجمة تشكل النواة الأساسية لعمله (١٥) وهو نفسه يطلق عليه اسم «ترجمة» . لكنه كان مبدعاً حقاً في ابتكاره هذا التنظيم لترجمته ، فقد وجده أنسب وأقرب إلى نطق القارئ الأوربي من أن يترجم رباعيات متلاحقة تعرض كل واحدة منها لفكرة مغايرة ويتناول موضوعات شتى لا يربط بينها رابط ولا يأخذ بمعجمها ترتيب ضابط مريدو أنه رأى في وقت من الأوقات أن هذه

الخطة التي اختطها مع الخيام بتنظيم أفكاره تصلح مع شعراء آخرين من الفرس ، وبالأخص مع فريد الدين العطار وعبد الرحمن الجامي ، فقد بعث فيترجرالد برسالة إلى أحد أصدقائه قال فيها «هؤلاء الشعراء الفرس يحتاجون قدرأ من الفن يضيف على آثارهم شكلاً منتظماً» (١٦) .

تعليق ونقد

غير أن مايؤخذ في رأينا على التنظيم الذي اتبعه الشاعر الإنجليزي ، هو أنه ركز كل أفكار الرباعيات التي ظنها كلها للخيام حول محور واحد ، وأقحم كل أشعاره قسراً في إطار واحد ، حرص فيه على توافر وحدة الحدث ، ووحدة الزمان والمكان ، كعناصر رآها ضرورية لإضفاء الطابع الدرامي على منظومته .

فهو يحاول أن يقص علينا قصة ماجرى لرجل مذ صبحا عند انبلاج الفجر حتى غلبه النوم في الهزيع الأخير من الليل ، وما انتاب هذا الرجل من أحاسيس أو خالجه من مشاعر طيلة اليوم والليلة ، ويجعل من هذا التصور إطاراً يرتب فيه كل فكرة وردت في شعر الشاعر بحسب ما ارتآه هو من مناسبتها للوقت التي قيلت فيه في ذلك اليوم المزعوم .

وهذا - والحق يقال - أمر لا يحتمله شعر شاعر ، قال أشعاره في أطوار متباينة من حياته ، وأوقات مختلفة تفاوتت فيها حالاته ومشاعره وليس هناك شاعر يمكنه أن يحافظ باضطراد على اتباع فكر واحد وانتهاج فلسفة واحدة منذ بدايته حتى وفاته ، فكيف بنا إذا اخترنا أفكاره وآراءه - التي وسعتها حياته كلها - في يوم واحد من نهار وليل ووضعناها في سياق واحد لاتند عنه فكرة ، ولا تشذ فيه خاطرة ؟!

على أن مثل هذه الخطة التي اختطها فيترجرالد في ترجمته من شأنها أن تجعل المترجم يتصرف وفق هواه في اختيار ما يراه متمشياً مع السياق عنده ، واستبعاد ما يلقاه مخلاً بهذا السياق وهذا الصنيع لا يمت بصلة إلى الأمانة العلمية التي يتعين على المترجم أن يلتزمها ولا يحيد عنها .

والذي يدلنا على أن فيترجرالد قد تصرف في انتقاء الرباعيات وفق ما يراه متمشياً مع سياق قصته المتوهمة ، أنه ضرب صفحاً عن ترجمة الرباعيات التي تشتمل على التوبة والندم وطلب المغفرة من الله - عز وجل ؛ فقد بدا للشاعر الإنجليزي أن إثباته لتلك الرباعيات من شأنه أن يخل بسياق منظومته التي جعل الخمر سداًها ولحمتها واستبعد منها الرباعيات التي تفصح عن التوبة والاستغفار بينما قارب فيها بين الرباعيات الخمرية والرباعيات التي تعبر عن الحيرة واللاأمنية مقاربة جعلت من الخيام إنساناً مخموراً تنقله هموم الإنسانية ولا يجد إلى حل أَلغاز الوجود سبيلاً ويتأبى في استكبار علي قبول كل فكرة تنبئ من خارج عقله هو (حتى ولو كانت من طريق النبوة والشرع) ، ويعاند كل رأي لم ينته إليه بنفسه هو ، ثم لا يلبث بين الفينة والفينة أن يعود إلى كأس

الخمير لعله يسلو عن أفكاره ، يقول :

Then to the Lip of this poor earthen Urn
I lean'd, the secret Well of Life to learn :
And Lip to Lip it murmur'd --- "While you live,
Drink ! — for, once dead, you never shall return."

وقد ترجمها أحمد الصافي النجفي ٥٢ :

أحسُّ الطُّلا ، عنك يزولُ همُّ الوردى وقِلَّةُ الأمور لو كَثُرَتْها
ولا تُجانبُ كيمياءَ قهوةٍ تُزيلُ الفَ عِلَّةَ قَطَرَتْها (١٧)
فكيف يتأتَّى لخمير مثله يعب من الخمير عباً ولا يفتأ يعترض على قضاء الله وقدره أن
يتوب وينيب ويطلب الرضا والغفران ؟
محمل القول أن منظومة فيتزجرالد وإن كانت لفتت أنظار الناس إلى الخيام وشدت انتباههم
إلى روعة شعره وفنه ، إلا أنها في الوقت نفسه استبعدت رباعيات من أجمل ما قال الشاعر أو نسب
إليه ، وبخاصة في باب المناجاة والدعاء .

الصورة الإنجليزية للرباعيات وأثرها في أدبنا العربي

وانتقلت هذه الصورة الإنجليزية للخيام ورباعياته بتفاصيلها وملامحها دون تغيير يُذكر إلى
أدبنا العربي حين بدأ هذا الأدب يتوق بدوره - شأنه شأن سائر الآداب العالمية - إلى التعرف على
هذه الرباعيات وصاحبها .

ولم تكن ترجمة فيتزجرالد هي الترجمة الوحيدة في اللغة الإنجليزية بل تعدلت الترجمات في
تلك اللغة حتى بلغت أربعين ترجمة حتى سنة ١٩٧٦ (١٨) ، ولكن ترجمة فيتزجرالد ظلت هي العمل
الفذ الذي تعلقت به - دون غيره - من الترجمات الإنجليزية أبصار أبنائنا العرب وأبناء العالم
قاطبة في ترجماتهم للرباعيات .

وكان مما ساعد على انتقال الصورة الإنجليزية للرباعيات إلى أدبنا العربي على نحو ما رسمه
فيتزجرالد في منظومته ، أن هذه المنظومة قد صاحبته حملة دعائية واسعة النطاق جعلت منها أثراً
بالغ القيمة والروعة من الناحية الفنية ، حتى قيل فيها إنها « أشهر ترجمة تمت لأثر شرقي » وإنها تعد
بعد ترجمة الكتاب المقدس وما تتميز به من فصاحة وبلاغة أجمل وأشهر ترجمة في اللغة
الإنجليزية (١٩) .

الصورة العربية للرباعيات

منذ بدايات هذا القرن بدأت لغتنا العربية تتعرف على رباعيات الخيام من خلال الترجمة ، فقامت حركة ترجمة واسعة النطاق استمرت منذ ذلك الحين حتى الآن ، شارك فيها عدد من كبار الأدباء والشعراء على مستوى العالم العربى كله .

وقد رصد الدكتور يوسف حسين بكار - في كتابه القيم : « الترجمات العربية لرباعيات الخيام » - من هذه الترجمات حتى سنة ١٩٨٧ ستاً وخمسين ترجمة للرباعيات موزعة على النحو التالى :

- عدد الترجمات الشعرية ٢٢ ترجمة
- عدد الترجمات النثرية ١٦ ترجمة
- عدد المنظومات والترجمات الشعبية ٧ ترجمات (ثلاث عراقية ، وثلاث مصرية ، وواحدة لبنانية)
- العدد الكلى للترجمات ٥٦ ترجمة
- عدد الرباعيات المترجمة فى هذه الاعمال ٤٢٠٥ رباعية
- ومتترجمو هذه الرباعيات ، ويبلغ عددهم ٥٢ مترجماً (٢٠) يكابون يمثلون أطراف الوطن العربى كله .

الظاهرة الخيامية

وتبين هذه الإحصائية إلى أى مدى يمكن أن يكون لهذه الرباعيات من أثر فى أدبنا العربى الحديث فى أفكاره وأخيلته وطرائق تعبيره ؛ فقد أدت هذه الترجمات إلى وجود ظاهرة أدبية فريدة ذات أبعاد شتى ، يمكن أن نسميها بالظاهرة الخيامية فى الأدب العربى الحديث .

فمع كثرة الترجمات ووفرته نشاطت حركة نقدية واسعة النطاق حولها ، وبدأ الأدباء العرب فى سائر أرجاء العالم العربى ينشئون بالعربية رباعيات على غرار رباعيات الخيام (٢١)، وامتد أثر الأفكار والمعانى التى اشتملت عليها تلك الرباعيات المنسوبة إلى الخيام متغلغلا فى أشعار عدد من شعرائنا المحدثين ، لعل من أشهرهم الشاعر العراقي « جميل صدقى الزهاوى » ، وشاعر المهجر « إيليا أبو ماضى » الذى أبانت مطولته « الطلاس » وغيرها من قصائد ديوانه عن عمق تأثره بمذهب « اللأبرية : لست أدري » الذى اشتملت عليه كثير من المعانى المنسوبة للخيام (٢٢).

ولقد شارك فى إثراء الظاهرة الخيامية فى أدبنا العربى الحديث ، سواء بترجمة الرباعيات ، أو نقدها ، أو نقد من ترجموها ، أو معارضتها ، عدد من كبار أدبائنا المحدثين ، وشعرائنا البارعين ، ونقادنا النابهين ، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر :

إبراهيم عبد القادر المازني - إبراهيم العريض - أحمد حامد الصراف - أحمد رامى - أحمد زكى أبوشادى - أحمد الصافى النجفى - جميل صدقى الزهاوى - عباس محمود العقاد - عبد الرحمن شكرى - عبد الوهاب عزام - فؤاد عبد المعطى الصياد - مبشر الطرازى (أبو النصر) - محمد حسن عواد - محمد السباعى - محمد غنيمى هلال - محمد الفراتى - مصطفى وهبى التل.

على أن شهرة هذه الرباعيات لم تتوقف - كما يتضح من الإحصائية السابقة - عند مستوى الأوساط الأدبية والثقافية فى العالم العربى ، وإنما امتدت إلى الأوساط الشعبية ، وأثارت لديها من الفضول ما جعل عددا من الزجالين والشعراء الشعبيين المنشدين باللهجات العامية العربية يعمدون إلى صب معانى الرباعيات فى قالب الشعبى تلبية لحاجة هذه الأوساط . كل ذلك إنما يبين ما لهذه الظاهرة الخيامية فى أدبنا الحديث والمعاصر من شأن وخطر .

والواقع أن هذه الظاهرة مازالت بحاجة إلى دراسات جادة متعمقة يتوفر عليها مجموعة من الدارسين المتخصصين فى آداب اللغتين العربية والفارسية بغية توضيح أثر هذه الرباعيات من ناحيتى الشكل والمضمون على أدبنا العربى ، فلإزالة الباب مفتوحا على مصراعيه أمام المقارنين لخوض غمار هذا المجال البكر .

وسوف نقصر دراستنا المقارنة هنا على تبين الملامح العامة التى انتهت إليها الرباعيات بعد أن نقلت إلى العربية الفصحى شعراً ونثراً . وتلمس الأسباب التى من أجلها تعددت هذه الترجمات وتنوعت أساليبها ، رغم أنها لا تنتقل إلا أثراً واحداً - هو رباعيات الخيام - ليس إلا .

الترجمات العربية للرباعيات

يمكننا أن نقسم الترجمات العربية لرباعيات الخيام إلى قسمين :

- ١- ترجمات مباشرة ، وهى التى تمت عن الفارسية مباشرة دون تدخل لغة وسيطة .
- ٢- ترجمات غير مباشرة ، وهى التى تمت عن طريق ترجمة لغة وسيطة كالإنجليزية أو الفرنسية أو غيرها .

ولقد عرفت رباعيات الخيام أول ما عرفت عن طريق الترجمات غير المباشرة ، ثم مالبت المترجمون أن عادوا إلى المصدر الأول لها ، وهو أصلها الفارسى يترجمون عنه وينقلون منه ، لذا كان من الطبيعى أن نبدأ بالترجمات غير المباشرة مراعاة للتسلسل التاريخى ، ونختار أول - وربما أروع هذه الترجمات فى رأينا - ونعنى بها ترجمة البستانى للحديث عنها كنموذج لهذا النوع من الترجمات .

ترجمة البستاني

تعد ترجمة البستاني (٢٣) أهم بواكير الترجمات العربية على الإطلاق وهي ترجمة شعرية يبدو فيها أثر منظومة فيتزجيرالد الإنجليزية واضحاً ، وقد صرح البستاني بإعجابه بالشاعر الإنجليزي «لأن طريقته هي المثلى ... فقد اتبعتها في درس الرباعيات أولاً ، وفي نظمها وتنسيقها ثانياً وثالثاً» (٢٤) ، وأشار البستاني إلى أنه استعان في ترجمته - إلى جانب اعتماده على منظومة فيتزجيرالد - بعدد من الترجمات الإنجليزية والفرنسية لرباعيات الخيام ، وعمل على عدم اعتماده على الأصول الفارسية للرباعيات بأنه لا يكاد يعرف من الفارسية حرفاً واحداً (٢٥) .

وإذا كان البستاني قد اقتفى أثر فيتزجيرالد وحذا حذوه فاعتمد ترتيبه للرباعيات ، فإن ترجمته للرباعيات عن الإنجليزية ألزمته أن يجري تعديلات خرج بهما على نسق الشاعر الإنجليزي : الأول : أنه لم يتقيد في ترجمته بشكل الرباعي ، وإنما نقل الرباعيات إلى العربية في شكل سباعيات على بحر الخفيف ، يقول :

ودع الوقت بالورى يستبد
لا مرد لحكمه لا مرد
نره فيهم مستائرا ما يود

وإذا رستم أهاب لحرب
أودعا حاتم لأكل وشرب
فأنصم الأسماع والبث فلا ذا
ك ولاذا من يستحق جوابا

وأصل هذه الرباعية عند فيتزجيرالد : (٢٦)

Well, let it take them ! What have we to do
With Kaikobàd the Great, or Kaikhosru ?
Let Rustum Cry "To Battle" as he likes
or Hatim Taii "To supper !" - heed not you.

والثاني : أنه أدخل بالترتيب الذي ألزمه «فيتزجيرالد» فحذف بعض الرباعيات ، وعمد إلى التقديم والتأخير بينها . مثال ذلك أنه قدم الحديث على مزامير داود (رقم ٦ عند فيتزجيرالد) ليتناسب مع الحديث عن يد موسى وأنفاس عيسى (رقم ٤ عند فيتزجيرالد) (٢٧) فجاءت الرباعيتان بعد أن تبدل وضعهما على هذا النحو :

حل عيد النوروز حلاً
والنسيم الشافي العليل أبلاً
وتغور الأزهار ترشفت طلاً

صاح لاحت في نوحنا يد موسى
صاح مرّت بالروض أنفاس عيسى
عاد فصل الربيع والنفس طابت
صاح والعيش والسلافة طابا
وليالى داود ليست تعد سود
والمغنى رهن الفنا والعود

فقم انظر فالיום أزهر عودُ

فوقه بابلُ يغنى لوردٍ شَفَةُ السَّقْمِ من غرام ووجدُ
ياحيبياً في وجنتيه اصفرار عاشت الخمرُ لا نبلتَ اكتئاباً (٢٨)

وربما كان البستاني قد أحس بأن المعانى التى تتردد فى منظومة فيتزجرالد ، والتي تضمن فى ثناياها من الدعوة إلى الخمر ، والاجترأ على الحق - تعالى - سوف تثقل على قلب القارئ العربى فأراد أن يخفف حدتها ، وبدا له أن يبحث فى الأصول الفارسية - أو فى ترجمات أخرى غير ترجمة فيتزجرالد عن رباعيات ناجى فيها الشاعر ربه ، وأعلن تويته وإنابته ، فوجد «ثلاث رباعيات مختلفة تجدها فى مطلع ثلاث من النسخ الخطية (الفارسية) ، وهى من أجمل أقواله (يعنى : أقوال الخيام) ، التى يشير بها إلى إسلامه وقيامه على عبادة الواحد الأحد» (٢٩) وقد دمج البستاني هذه الرباعيات الثلاث فى سباعية واحدة جعلها افتتاحاً لترجمته ، يقول :

رب رُحماك إن أردتَ الحساباً
أفألقى على يديك العقاباً ؟
بينَ من صوروا الوجودَ سراياً
أنا أجلوك فى الكؤوس حباباً
أنا شيخُ التوحيد بين الندامى
لاأنتى لئن عدتوا الأرباباً

وفيما عدا ذلك ، فإن البستاني قد سار على نهج فيتزجرالد ، غير أنه لم يكتف بتقليده ، بل أضاف إلى جانب ترجمته التى نشرها بعنوان «رباعيات عمر الخيام المصورة» لوحات بالصور والرسوم الخيالية ، تصور الخيام وهو يعب الخمر عبا أو يتعلق بفتاة حسناء ، فيتصور من يطالعها أن الخيام كان رجل خمر ونساء ، مما يؤثر فى فهم القارئ للنص الشعرى (٣٠).

ومهما يكن من أمر ، فقد دل البستاني المترجمين العرب الذين أتوا بعده مباشرة على الإمكانيات الفنية اللانهائية التى تشتمل عليها منظومة فيتزجرالد فنهلوا جميعاً منها ، ثم صدروا عنها وقد اختلفت أساليبهم وتنوعت طرائقهم .

الترجمات المباشرة

نعرض فيما يلي لترجمة أحمد رامى للرباعيات باعتبارها تمثل الاتجاه العام الذى سارت فيه الترجمات العربية المباشرة .

ترجمة أحمد رامى

كان أحمد رامى (١٨٩٢ - ١٩٨١) أول من نقل الرباعيات مباشرة عن الفارسية ، وقد تعلق

بالخيام منذ عهد الصبا عندما وقعت في يده ترجمة البستاني للرباعيات وهو طالب في السنة الأولى بالمرحلة الثانوية ، وبعد سنتين طالع ترجمة محمد السباعي . ولما التحق بدار المعلمين العليا وأتقن الإنجليزية ، قرأ منظومة فيتزجيرالد . لكن داخله حينذاك إحساس بأن الرباعيات لا بد وأن تكون في أصولها الفارسية أروع وأجمل مما قرأه لها من ترجمات .

وعندما عُيِّن موظفاً بدار الكتب المصرية بعد تخرجه أوفدته الدار إلى فرنسا لدراسة فن المكتبات وتعلم اللغة الفارسية في مدرسة اللغات الشرقية بباريس ، يقول : «فقرأت أبواباً عديدة من الشاهنامة وكليستان (السعدى) ، وأنوار سهيلي المعروف بكتاب «كليلا ودمنة» ، ووقعت لى نسخة «رباعيات الخيام» التي قام بنشرها سنة ١٨٦٧م المستشرق الفرنسي «نيقولا» عن نسخة طهران ، فانقطعت لقراءتها ، وتوقفت على درسها ، حتى إذا انتهت منها دار بخلدى أن أنقلها عن الفارسية إلى الشعر العربي رباعيات كما نظمها الخيام ، وشجعني على ذلك افتقار اللغة العربية ، في ذلك العهد ، إلى هذه الرباعيات منقولة عن اللغة الفارسية» (٢١) .

وأشار رامى إلى أنه راجع نسخ المخطوطات الفارسية في «المكتبة الأهلية بباريس» . وسافر إلى كل من «برلين» ، و«لندن» ، و«كيمبردج» ، فراجع مخطوطات الرباعيات المحفوظة في مكتباتها . حتى إذا استكمل عدته عاد إلى باريس وانقطع لإتمام ترجمته .

لنتظر الآن في المميزات التي تميزت بها ترجمة رامى عن الترجمات السابقة غير المباشرة للرباعيات :

فبينما كان رامى منشغلاً بمطالعة رباعيات الخيام في أصولها الفارسية ، وترجماتها الفرنسية والإنجليزية جاءه في سنة ١٩٢٣ نبأ وفاة شقيقه الوحيد بمصر ، فحزن عليه حزناً شديداً ، واستمد من حزنه عليه قوة على تصوير الآلام التي أودعها الخيام رباعياته « فحسبتنى وأنا أترجمها أنظم رباعيات جديدة أودعها حزنى على أخى الراحل فى نضرة الشباب ، وأصبر نفسى بقرضها على فقده» (٢٢)

وهكذا امتزجت معانى الرباعيات في نفسه ، وترددت أصدائها في أعماق وجدانه ، فصاغ ترجمتها صياغة بدت وكأنه قد ألهم هو معانيها ، مما أعطاها بعداً معنوياً فريداً ومذاقاً خاصاً يصعب أن نصادفه عند غيره من المترجمين عامة .

وقد صب رامى مختاراته ، التي بلغت ١٦٨ رباعية في قالب الرباعي على نحو ما كانت عليه في لغتها الأصلية ، فبدا ما كان يراه المترجمون عن الإنجليزية مستحيلاً صعب التحقيق ، أمراً سهلاً ميسوراً ، بل مقبولاً مساعاً .

على أن رامى استطاع أن يستلهم روح الرباعيات الخيامية ، في بساطتها «ولقد كانت البساطة هي أهم ما يميز به عمر الخيام» (٢٣) ، وحافظ «رامى» في الوقت نفسه على جزالة الرباعيات

وبقة صورها ، كما تتجلى في أصولها الفارسية ، وأهل السبب في ذلك راجع إلى طول معاشته للرباعيات وإخلاصه لفكرة التي خامرتة واستولت على كيانه وهي إتحاف الألب العربي بترجمة الرباعيات أقرب ما تكون إلى روح الخيام .

ورغم أن رامى أفرد هذه الترجمة في شكل رباعيات متفرقة ، لا يربط بينها رابط من معنى أو موضوع ، حفاظاً منه على وحدة الرباعية في الفارسية ، جاءت ترجمته متناغمة متجلوبة مع النّوق العربي ، وكان هو حريصاً كل الحرص على أن تتحرك رباعية في مدار الشعر العربي بكل أدوات الصياغة والتخيلية والفنائية مثلما هي في شعره هو تماماً (٢٤) .

وكان رامى قد أدرك أن «فيتزجيرالد أهمل قسماً كبيراً من رباعيات الخيام ، وهو قسم المناجاة» (٢٥) لأن الشاعر الإنجليزي وجده - فيما يبدو - قسماً لا يتفق مع سياق منظومته ، كما سبق أن ذكرنا ، وقد انعكس ذلك النقص في الترجمات العربية السابقة غير المباشرة كلها (٢٦) فحرص رامى في ترجمته على تفادي هذا النقص الكبير ، وترجم عدداً من الرباعيات الرائعة في هذا القسم كالرباعية التالية (٤٦) :

إن لم أكن أخلصتُ في طاعتك
فإنني أطمع في رحمتك
وإنما يشفع لي أنتى
قد عشتُ لا أشركُ في وحدتك (٢٧)

والرباعية الختامية (١٦٨) :

يا عالم الأسرار علم اليقين
يا كاشف الضرر عن البائسين
يا قابل الأعذار فتنا إلى
ظلك ، فاقبل توبة التائبين (٢٨)

وبرغم هذه الميزات التي تميزت بها ترجمة «رامى» عن سائر الترجمات السابقة ، ثارت حولها مجموعة من التعليقات والانتقادات ، واختلفت آراء النقاد إذاً ، فقال محمد فريد أبو حديد : «وإننا لمقتبطون بأن في مصر مثل رامى من يذيقنا بمثل هذا اللفظ السهل الممتع شيئاً من اللذات المعنوية التي يشعر بها قارئ رباعيات الخيام» (٢٩) بينما وصفها العزيزى بأنها «ترجمة هزيلة خاوية» (٤٠) وربما أجفل النقاد العرب عن الخوض في نقد ترجمة «رامى» لأنهم لم يكونوا يعرفون الفارسية التي تمت الترجمة عنها .

على أن أقسى نقد وجه إلى ترجمة رامى إنما جاء من إبراهيم المازنى الذي وضع كلاً من ترجمتى أحمد رامى وأحمد حامد الصراف عن الفارسية في موازنة مع ترجمة فيتزجيرالد الإنجليزية . وهو ما سنعرض له بعد قليل .

جدول بيان أهم الترجمات العربية للرباعيات (٤١)

أولاً : الترجمات غير المباشرة

م	اسم المترجم	مكان وتاريخ نشر الطبعة الأولى	نوع الترجمة شعرية/ نثرية	اللغة التي نقلت عنها الترجمة	عدد الرباعيات
١	وليع البستاني	بيروت ١٩١٢	شعر : سباعيات	الإنجليزية	٨٠
٢	عبد الطيف النشار	مصر ١٩١٧ (١٩٧٤)	شعر : ثمانيات	•	٢٨
٣	محمد السباعي	مصر ١٩٢٢	شعر : خماسيات	•	١٠١
٤	توفيق مفرج	مصر ١٩٤٧	نثر	•	١٠٧
٥	أحمد زكي أبو شادي	بيروت ١٩٥٢	شعر : بيتان	•	١٠٨
٦	نوريل عبد الأحد	دمشق ١٩٥٨	نثر	•	٧٥

ثانياً : الترجمات المباشرة

١	أحمد رامي	مصر ١٩٢٤	شعر : رباعيات	الفارسية	١٦٨
٢	جميل صنقي الزملوي	بغداد ١٩٢٨	نثر/ شعر : بيتان	•	١٣٠
٣	أحمد الصافي النجفي	دمشق ١٩٣١	شعر : بيتان	•	٢٥١
٤	طالب الميمني	بغداد ١٩٥٠	شعر : بيتان	•	١٥٩
٥	عبد الحق فاضل	مصر ١٩٥١	شعر : رباعيات	•	٢٨١
٦	حكمت البدرى	بغداد ١٩٦٤	شعر : بيتان	•	١١٠
٧	إبراهيم العريض	البحرين/ بيروت ١٩٦٦	شعر : رباعيات	•	١٥٢
٨	مهدي جاسم الشماسي	بغداد ١٩٦٨	شعر : رباعيات	الفارسية (مختارات فروغى)	١٧٨

الترجمات المباشرة : نظرة نقدية مقارنة

كانت الترجمات غير المباشرة عن الإنجليزية هي التي لفتت الأنباء العرب إلى أهمية الاعتماد على الأصول الفارسية في ترجمة الرباعيات ، وإلى أن هذه الأصول لابد وأن تكون مشتملة على نبع فياض من الفن والإبداع ، حتى قال أحدهم - وهو أحمد الصافي النجفي - لنفسه بعد أن قرأ ترجمة البستاني غير المباشرة : «إن كان هذا أثر التعريب ، فما هو أثر الأصل ؟» فأقبل من لم يكن يعرف الفارسية منهم على تعلمها لترجمة الرباعيات عن لغتها الأصلية ، بهدف إتحاق لغتنا العربية بالنكات الأدبية الرائعة التي تشتمل عليها تلك الرباعيات .

لقد بدا لهؤلاء المترجمين عن الفارسية أن الرباعيات في لغتها الأم وبيئتها الأصلية لابد وأن تكون منظومة على أسرار مودعة من براعة السبك وعبقورية التصوير ، وأنها - بما تشتمل عليه من

إمكانات فنية لانهائية - تتيح لكل مترجم أن ينظر إليها من جانب مختلف وزاوية مباحية ، وأنها لا تخلق من كثرة التناول والمعالجة . ومن هنا تعددت الترجمات واختلفت ، ولم يمنع هذا التعدد والاختلاف مترجمين آخرين من أن يجربوا الترجمة من جديد حين يتسبون من أنفسهم القدرة على التفنن والإبداع والتنويع ، واكتشاف المزيد من الأسرار الفنية المودعة هناك ؛ فلم تتوقف ترجمات الرباعيات - مباشرة كانت أو غير مباشرة - في العربية حتى الآن .

ولقد غلبت الترجمات المباشرة بعد ظهور أول ترجمة منها ، وهي ترجمة أحمد رامي سنة ١٩٢٤ ، فلم نعد نرى من الترجمات غير المباشرة إلا القليل . (كما هو مبين في الجدول) . ويمكننا أن نُجمل ملاحظاتنا النقدية المقارنة على الترجمات المباشرة للرباعيات في عدد من النقاط الرئيسية هي :

الصياغة الفنية ، الترجمات المباشرة بين التوقين العربي والفارسي ، الترجمات المباشرة في آراء النقاد . ونعرض فيما يلي لكل واحدة من هذه النقاط على حدة :

الصياغة الفنية

حافظ المترجمون عن الفارسية على وحدة الرباعية الفارسية فلم يلجأوا إلى المزج بين الرباعيات أو نظمها في أنشودة واحدة ، كما فعل «فيتزجيرالد» ومن تابعه من المترجمين العرب . وقد عمد بعض المترجمين - كعبد الحق فاضل ومبشر الطرازي - إلى ترتيب الرباعيات على نحو يخالف ترتيبها في أصولها الفارسية .

وقد حرص المترجمين - كإبراهيم العريض - على الإبقاء على وزن الرباعية الفارسية (الهمزج) دون تغيير ، لأن الفرس ما اختاروا موزناً خاصاً لسبك الرباعيات إلا لأنهم وجدوه في لغتهم أوفق الأوزان كلها لتصوير نواحي الشعور (٤٢) .

على أن بعض المترجمين قد نقل إلى العربية - ضمن ترجمته - عدداً من الألفاظ الفارسية والمعربة ومن أبرز هؤلاء المترجمين : أحمد الصافي النجفي ، وعبد الحق فاضل (٤٣) . ومن بين الألفاظ الفارسية التي استخدمها المترجمون : الجوكان (الصولجان) كوز ، أجر ، كياب ، طاس ، نكه وغيرها .

كذلك أثبت بعض المترجمين - كالتجفي - الأصول الفارسية للرباعيات مقابل ترجمته الشعرية لها .

والى جانب الترجمات الشعرية المباشرة ظهرت ترجمات نثرية عن الفارسية حرص أصحابها على أن تكون أقرب إلى الأصل الفارسي من الترجمة الشعرية ، ورغم أن المعنى يصل إلينا عن طريق الترجمات النثرية جافاً بغير موسيقى تطرب لها النفس ، فإن الترجمات النثرية تحافظ عليه

وتنقله نقلاً بأمانة ، كما تحافظ على الصورة أيضاً وتنقلها نقلاً أميناً (٤٤) .

وقد بدا بعض المترجمين عن الفارسية - وخاصة من كان منهم يجيد لغة أوربية أو أكثر كأحمد رامي وإبراهيم العريض - بدا وكثته أفاد بوضوح في ترجمته من الترجمات الإنجليزية والفرنسية (٤٥) .

بين الذوقين العربي والفارسي

حرص بعض المترجمين عن الفارسية على مراعاة النوق العربي في الترجمة ، كأحمد الصافي النجفي (٤٦) ، على حين حرص بعضهم الآخر على نقل النوق الفارسي بتشبيهاته واستعاراته دون تغيير إلى أبنا العربي . من هؤلاء عبد الحق فاضل الذي بيّن أنه أبقى في ترجمته للرباعيات على التشبيهات والاستعارات الواردة كما هي دون تغيير حتى ولو كانت تخالف النوق العربي (٤٧) . ويبدو أن عبد الحق فاضل حاول بطريقته هذه أن يجعل النوق الفارسي مقبولاً لدى القارئ العربي . ويمكننا أن نتبين وجه الاختلاف بين الطريقتين في ترجمة كل من النجفي وفاضل للرباعية التالية :

دنيا بمراد رانده كير آخر چه * وين نامه عمر خوانده كير آخر چه
كيرم كه بكام دل بماندى صد سال * صد سال بيگر بمانده كير آخر چه ؟ (٤٨)

وترجمتها الحرفية :

هَبْ الدنيا مسوقةً وفقَ المراد ، وماذا بعد
وهَبْ سِفْرَ العمر مَقْرُوماً ، وماذا بعد
دعني أتصور أنك عشت سعيداً مائة عام
هَبْ أنك قد عَمَرْتَ بعدها مائة عام ، وماذا بعد
وقد ترجمها «عبدالحق فاضل» شعراً على النحو التالي :

(رباعية رقم ٢١٢)

افرض الدهرَ بما تأمرُ مرّاً ثم ماذا ؟
افرض أنْ قدْ قرأتَ الكونَ سِفْراً ثم ماذا ؟
هيك قد عشتَ سعيدَ القلبِ عَصْراً ثم ماذا ؟
ثم بعدَ العصرِ عصراً أو فدهراً ثم ماذا ؟

لقد حاول المترجم هنا أن يستعمل إيقاعاً من الإبقاعات الفارسية الغريبة على النوق العربي ، حين استخدم مايسمى في الفارسية بالريف (٤٩) ، الذي يلي القافية الأصلية ويتكرر في كل الشطرات أو الأبيات ، فالقافية هنا هي الراء ، والريف هو : ثم ماذا . وهذا النوع من الإيقاع - وإن

كان غريباً على العربية - شائع في الفارسية ، استعمله كبار شعراء الفرس كسنائي الغزنوي وجلال الدين الرومي ، وغيرهما .

أما النجفي فقد ترجم الرباعية على النحو التالي (٤٨) :

هَبْ الدنيا كما تهواه كانت * وكنتَ قرأتَ أسفارَ الحياة

وهَبْكَ الدنيا كما تهواه كانت * فماذا بعد ذاك سوى الممات ؟

لقد ترجم النجفي الرباعية ترجمة تتفق والنق العربي . وكما يقول الدكتور يوسف بكار « فإنه قد تصرف تصرفاً شعرياً حين لم ينصع انصياعاً أعمى للاستعمال الفارسي ... بل ترجمه بما يوائم النطق العربي وطبيعة الشعر العربي » (٥٠) .

على أن النجفي إذا كان قد أحسن صنفاً بمراعاته لنطق القارئ العربي ، فإن علم الأدب المقارن لا يصادر رغبة المترجم في أن ينقل إلى لغته إيقاعاً جديداً عليها ، فربما حظى بالقبول فيها ، بشرط أن تكون لهذا النقل دلالة معنوية مرتبطة بالعمل الفني وتأثيره في نفس القارئ . ونحن إذا أمعنا النظر في ترجمة عبد الحق فاضل نجدها - برغم مجانبتها الشكلية للنطق العربي - أكثر التزاماً بروح الرباعية الفارسية في تأكيدها على مفتاح الرباعية الذي يفصح عنه التساؤل الملح : ثم ماذا ؟ وهو تساؤل يعقب كل خطرة من خطرات الذهن وكل طموح من طموحات النفس ، وكل أمل تصبو إليه حتى لو تحقق ... ثم ماذا ؟ هذا التساؤل الملح هو ما أراده الشاعر في الأصل . فإذا ما حاول المترجم أن ينقله بصورته ودلالاته إلى لغته ، فلا تثريب عليه ، فربما صادف فيها من القبول ما يجعله مساعداً لأهل اللغة مستحباً لديهم ، وربما وجد فيها فسحة تسمح له أن يضيف إلى إيقاعاتها ومؤثراتها الفنية .

الترجمات المباشرة في آراء النقاد

يبدو أن معظم النقاد لم يكونوا يعرفون اللغة الفارسية ، فلم يتعرضوا لمقارنة الترجمات المباشرة مع أصولها الفارسية ونقدها من هذه الناحية ، وإنما اقتصروا مهمهم على الموازنة بين ما ترجم من رباعيات عن طريق الإنجليزية ، وما ترجم عن الأصل الفارسي مباشرة . ولقد اختلفت آراء النقاد العرب وتباينت حول هذه القضية ، وكان ممن فضل الترجمات المباشرة الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، الذي رأى أن مثل هذه الترجمات تذيبنا « شيئاً من المتع المعنوية التي يشعر بها قارئ الخيام » (٥١) .

أما الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني فقد قارن بين صورة الخيام كما بيّنتها الترجمات العربية التي اعتمدت على الأصل الفارسي ، وبخاصة ترجمتي أحمد رامي وأحمد حامد الصراف ، وصورة الخيام كما ظهرت في منظومة فيترجرالد الإنجليزية : فبين أن هناك مفارقة بين الصورتين

بقوله : «والخيام في رباعيات الصاحبين» (٥٢) ، سكير ظريف وأنيس حصيف وجليس خفيف وذكر الموت على لسانه معسول لا يُفزع ، والكلام عن القضاء والقدر لا تحس أنه يدور على غير اللسان (٥٣) ... ويخيل إليك وأنت تقرأ رباعياته المترجمة إلى العربية عن الفارسية كئن الخيام «كنولاد البلد» أبناء الجيل الماضي في مصر ، ممن كان مهم أن يحيا الليل بالشرب والطرب والأنس ... ولا تعدم من هؤلاء أيضاً فلسفة ، فقد تسمع منهم قولهم إن العمر قصير ، وإن المنايا راصدة ... إلخ» (٥٤) .

واستشهد المازني على مايقول ببعض الرباعيات التي ترجمها رامى عن الفارسية مثل :

لا تُشغل البالَ بـمـاضـي الزمان * ولا يأتـي العيش بعد الأوان
واغنم من الحاضر لذاته * فليس في طبع الليالي الأمان

ويستطرد المازني متسائلاً مقارناً بين معاني هذه الرباعيات المترجمة عن الفارسية ، وبين منظومة فيتزجيرالد قائلاً : «وهل نكر الأيام والفناء والأقدار هنا وفي أمثال هذه الرباعيات يشعرك بلفح الحرارة التي تحسها من رباعيات فيتزجيرالد ، وألم الجنون من عجز الشاعر عن حل الألغاز التي يعالجها ، وفك المعميات التي يعانيتها ، وكشف الأسرار التي يغوص عليها ؟» ثم يخلص المازني إلى تفصيل فيتزجيرالد قائلاً «لعل فضل فيتزجيرالد أنه أضاف إلى الخيام روح الاتزان فتعادت المرارة والتهكم وتكافأ الهم والاستخفاف ، ونضح على كتابة النفس ماء الورد ، وأطلق إلى جانب الفزع ضحكة ليعتدل الميزان» (٥٥) .

وإذا نحن نظرنا ملياً إلى هذه المقارنة التي عقدها المازني بين الترجمات العربية المباشرة وبين منظومة فيتزجيرالد ، نجده قد أصدر منذ البداية حكمه بأفضلية المنظومة حتى قال : «الخيام الذي يصوره فيتزجيرالد - فيما اختاره من رباعياته - شاعر لا يرتقي إلى الطبقة الأولى ، ولا يقاربها ، ولكنه شاعر له نظره وروحه وإلهامه ، أما في الترجمتين العربيتين عن الفارسية فهو يقصر عن ذلك ولا يرتفع إلى مستواه» .

والحق أن المازني قد بني حكمه هذا على أساس خاطيء حين يضيف قوله : «فهو مثلاً ينهض إذا انبثق الفجر ليسكر ، أو كما يقول الشاعر أحمد رامى .

شقت يد الفجر ستار الظلام * فانهض وتناولني صبح المدام
فكم تحيينا له طلعة * ونحن لانمك رد السلام

يواصل المازني : « ولكن فيتزجيرالد يهمل هذا الصبح ، ويضرب عن تكرر الخمر كراهة منه

لاستقبال الشاعر جمال الفجر وهو مخموراً» (٥٦)

وهكذا بنى المازني حكمه المسبق على ترجمتي الصراف ورامى على أساس خاطيء تماماً ، فلقد بينا فيما سبق ، أن فيتزجيرالد ما أقام منظومته وما بدأها إلا بالصبح والخمر ، فكيف فات

المازني - وهو ممن شاركوا في ترجمة الرباعيات إلى العربية عن منظومة فيتزجرالد (٥٧) - أن الشاعر الإنجليزي صور الخيام في صورة رجل لاتفارقه الخمر في ليله ونهاره ، وأن أولى رباعياته يتمثل فيها استقبال الشاعر الفجر وهو مخمور ؟ .

ولقد بدا المازني وكنته قد فاتته أن منظومة فيتزجرالد لم تكن عملاً فنياً مستقلاً ، وإنما هي ترجمة عن الفارسية ، ومن ثم ينبغي أن تكون ترجمة أمينة بقيقة ملتزمة بالأصل الذي تُرجمت عنه ، ولكن المازني لم ينح باللائمة على فيتزجرالد بسبب المفارقة بين صورة الخيام عنده وصورته في الأصول الفارسية ، وإنما أنحى المازني باللائمة على المترجمين العرب الذين احتفظوا بروح الأصل وتقليدوا به ، فأجلوا الخيام في صورة أخرى غير تلك التي عهدا المازني في المنظومة الإنجليزية . وبذلك انحصرت المقارنة عنده - في الواقع - بين الخيام كما تصوره الأصول الفارسية للرباعيات والخيام كما تصوره منظومة فيتزجرالد . لكن الغريب أنه فضل صورة الخيام عند الشاعر الإنجليزي وعاف الأصل . وقد فطن المازني في نهاية مقاله إلى أن المقارنة انحصرت عنده بين الأصل الفارسي والصورة الإنجليزية ، وأن المترجمين العرب لا يدخل لهم في الموضوع ، فهو في حقيقة الأمر لم يسغ الأصل الذي نقلوه بأمانة عن الفارسية ، وإنما ساغ الصورة الإنجليزية برغم كل ماجرى فيها من تغيير وتحوير ؛ يقول المازني : «إن الخمر في رباعيات الصالحين (يعني رامي والصراف) هي الأصل ، ولكنها في رباعيات فيتزجرالد هي النوط الذي يعلق عليه الشاعر آراءه ، ولعل الخيام لم يكن كذلك ، ولكنه هكذا أحلى وأشعر ، ولا ذنب للشاعر رامي ، ولا للأستاذ الصراف ، وإنما الذنب للأصل ، وهما خليقان بالشكر على أمانتهما غير أنا نستأنتهما في أن نقول إننا نؤثر تصرف فيتزجرالد» (٥٨) .

والواقع أن موقف المازني في تفضيل الترجمة على الأصل موقف غير مسبق - فيما نعلم - في تاريخ النقد الأدبي ، إذ إن الأصل عند النقاد ، وخاصة في ميدان الشعر - لا بد وأن يفضل الترجمة ، لكن المازني عندما قارن بين الأصل الفارسي - كما بدا أمامه من الترجمات العربية المباشرة - والصورة الإنجليزية ، أعجبه الصورة - على زيفها - وكلف بها كلفاً شديداً وفضلها على الأصل الذي طرحه جانباً واتخذته وراء ظهره .

ومهما يكن من أمر ، فإن نوق المازني وعدم اعتداده بالأصول الفارسية للرباعيات لم يكن له صدى لدى الأدباء والمترجمين العرب الذين تصنّوا لترجمة الرباعيات بعد نشر مقالة في كتابه: «حصاد الهشيم» (الطبعة الأولى ١٩٢٤) ، فضرب هؤلاء المترجمون صفحاً عن منظومة فيتزجرالد ، وشخصوا ببصرهم إلى الأصول الفارسية للرباعيات يترجمون عنها وينقلون إلى العربية منها ، فكثرَت الترجمات المباشرة وتزايدت بمرور الأيام ، بينما قلت الترجمات غير المباشرة بشكل ملحوظ .

الهوامش والتعليقات

- (١) نشر المقال بالروسية في المجموعة التذكارية التي طبعت تخليداً لذكرى مرور خمسة وعشرين عاماً على اشتغال « البارون فيكتور روزن » بأستاذية اللغة العربية في جامعة « سان بطرسبورج » بروسيا ، ثم قام المستشرق الإنجليزي « دنيسون روس » بترجمة المقال إلى الإنجليزية ونشره في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية في لندن سنة ١٨٩٨ .
- (٢) أحصاها على دشتي ، في كتابه الفارسي « دمي باخيام » أي لحظة مع الخيام .
- (٣) انظر : L.P. Elwell Sutton, In Search of O. Khayyam by Ali Dashti, London, 1971, P. 22.
- (٤) هي الآن في حوزة جامعة كمبردج ، وتسمى مخطوطة كمبردج ، وقد سارع المستشرق الإنجليزي أ.ج. أربري بترجمة كلتا المخطوطتين إلى الإنجليزية على حدة وقت ظهور كل منهما ، أي سنتي ١٩٤٩ ، ١٩٥٢ .
- (٥) انظر : مجتبى مينوي : خيام ساختگی : توضیح . مجلة راهنمای کتاب ، مجلد ششم ، عدد سوم ، طهران ، آوريل ١٩٦٢ م .
- (٦) انظر : V.Minorsky, The Earliest Collections of O. Khayyam, in : yadaname ye-Jan Rypka, Prague 1967.
- (٧) انظر : L.P. Elwell Sutton, In Search ... P. 20
- (٨) من أهم الدراسات التي تمت في هذا المجال دراسة الأستاذين محمد علي فروغی ، وقاسم غني ، والتي نشرها في طهران سنة ١٩٤٢ بعنوان : رباعیات حکیم خیام نیشابوری .
- (٩) في الكتاب الذي ألفه بالاشتراك مع قاسم غني ، بعنوان : رباعیات حکیم خیام نیشابوری ، طهران ١٩٤٢ .
- (١٠) تشتمل نسخة البودليان على ١٥٨ رباعية ، ونسخة كلكتا على ٥١٦ رباعية .
- (١١) انظر دكتور أبو القاسم طاهري : سير فرهنگ ایران در بریتانیا ، سلسلة انتشارات انجمن ملي ، طهران ١٣٥٢ ، ص ٩٣ وما بعدها . وأحمد إبراهيم الشريف : رباعیات الخيام لفیتزجيرالد، مجلة تراث الإنسانية المجلد الثامن ، العدد الثالث ١٩٧٠ ص ١٢٣ وما بعدها ، وانظر أيضا :
- Main e. G. I. Edward Fitz Gerald: the man., an article in Rubaiyat of Omar Khyyam, Collins Press, London and Glasgow., 1971.

(١٢) كالدراسة التي قام المستشرق البريطاني السير إدوارد هارون ألين حول الرباعيات ، والتي نشرها بعنوان .

Edward Fitz-Gerald's Rubaiyat of Omar Khyyam, with their Original Sources, London , 1899.

(١٣) انظر : مسعود فرزاد منظومة خيام وار فيتزجيرالد . محاضرة أقيمت في جامعة بهلوي بشيراز في سنة ١٣٤٧ هـ . ش . وطبعت ضمن كتاب پنج گفتار در زمینه ادب وتاريخ ايران ، طبع شيراز ١٣٤٨ هـ . ش . ص ٨١ وما بعدها

(١٤) لم ترد في مختارات هدايت وفروغى ودشتي ، ومصراعها الأول : آمد سحرى ندا زميخانه ما
(١٥) يقول السير ألين في كتابه المشار إليه في الحاشية رقم ١٢ إن فيتزجيرالد قد ترجم « تسعاً وأربعين رباعية بأمانة أو حاكها بإخلاص ، وفي ترجمته أربع وأربعون رباعية أخرى يمكن إرجاع كل منها إلى أكثر من رباعية واحدة فارسية ... الخ » ، براون ، تاريخ الأدب في إيران . الترجمة العربية ، ص ٢١٩

(١٦) انظر : مسعود فرزاد ، منظومه ... ص ٨٥ .

(١٧) فيتزجيرالد ٢٤ ومصراع الرباعية الأول « مى خورك زدل قلت وكثرت ببرد » وقد اختارها فروغى ٩٠ ، ولم يجرها دشتي .

(١٨) حسب إحصاء الدكتور أبى القاسم طاهرى ، انظر قائمة لهذه الترجمات في كتابه (بالفارسية) سير فرهنگ ايران در بریتانیا ، ص ١١٧ - ١١٨ .

(١٩) انظر : مسعود فرزاد ، منظومه ... ص ٨٦ .

(٢٠) يتفاوت عدد المترجمين مع عدد الترجمات لأن لبعض المترجمين ترجمتين ، كالزهاوى الذى ترجم الرباعيات مرتين ، إحداها شعرية والأخرى نثرية .

(٢١) مثل جميل الزهاوى . رباعيات الزهاوى ، بيروت ١٩٢٤ ، وعلي محمود طه : كنس الخيام ، وهى قصيدة طويلة فى ٤١ رباعية نشرها فى مجلة المقتطف المجلد ٨٩ ، أكتوبر ١٩٢٦ ، ص ٢٩٤ ، وأعاد نشرها فى ديوانه « ليالى الملاح التائه » والأستاذ عباس العقاد ، الذى ترجم رباعية واحدة للخيام عن فيتزجيرالد وصدر بها ست رباعيات نظمها هو بعد أن استلهم فكر الخيام ورد عليه . راجع الأعمال الكاملة للعقاد ، طبع بيروت ، ٢ : ٧٤ .

(٢٢) راجع مقال الدكتور ماهر حسن فهمى ، رباعيات الخيام ، مجلة تراث الإنسانية . المجلد السابع ، العدد الأول (١٩٦٩) ص ١٨٣ - ١٩٢ .

- (٢٣) وبيع بن فارس عيد البستاني ، ولد في لبنان سنة ١٨٨٦ ، ودرس الحقوق بالجامعة الأمريكية ببيروت ، ثم اشتغل بالمحاماة ، وتوفي سنة ١٩٥٤ ، انظر : الزركلي : الأعلام . وانظر : د. يوسف حسين بكار ، الترجمات العربية لرباعيات الخيام ، دراسة نقدية . منشورات مركز الوثائق والدراسات الإنسانية بجامعة قطر ، طبع النوحة ١٤٠٨ هـ (١٩٨٨م) ، ص ٢٦-٤٤ ، ٢٦٢-٢٦٤ .
- (٢٤) البستاني ، رباعيات عمر الخيام المصورة ، بيروت ، المقدمة ص ٢٥ .
- (٢٥) البستاني : رباعيات ، ص ٢٦ .
- (٢٦) هي للرباعية رقم ١٠ من فيتزجيرالد ، الطبعة الثانية ، ورقم ٨ من الطبعة الثالثة .
- (٢٧) انظر ، الدكتور عبد الحفيظ محمد حسن رباعيات الخيام بين الأصل الفارسي والترجمة العربية ، رسالة دكتوراه ص ٥٣٥ - ٥٣٦ . وكنت قد شاركت في فبراير سنة ١٩٨٨ في مناقشة هذه الرسالة التي أشرف على إعدادها الزميل الدكتور رجاء عبد المنعم جبر ، الأستاذ بدار العلوم . وقد نشر الدكتور عبد الحفيظ رسالته في كتاب صدر عن دار الحقيقة للإعلام الدولي بالقاهرة ، في سنة ١٩٨٩ .
- (٢٨) البستاني : رباعيات . . ص ٢٥ ، ٢٦ .
- (٢٩) البستاني ، رباعيات . . ص ١٢٩ .
- (٣٠) انظر : أبا النصر مبشر الطرازي ، كشف اللثام عن رباعيات الخيام ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٩٥ . وانظر أيضاً : عبد الحفيظ محمد حسن رباعيات الخيام . ص ٨٩ .
- (٣١) أحمد رامى ، رباعيات الخيام ، المقدمة ص ٢٩ - ٣٠ .
- (٣٢) أحمد رامى : رباعيات . . . ص ٣٠-٣١ .
- (٣٣) G.F. Maine. Edward Fitz-Gerald, the man ... p. 26
- (٣٤) يوسف بكار : الترجمات . . . ص ٩٢ .
- (٣٥) أحمد رامى في رده على المازنى ، جريدة الأخبار ، العدد الصادر في ١٩٢٤/٨/٦ ، نقلاً عن عبد الحفيظ محمد حسن ، رباعيات الخيام . . . ص ١٧٧ .
- (٣٦) حاول البستاني - كما ذكرنا - أن يتفادى هذا النقص فأثبت في افتتاحية ترجمته سباعية أدمج فيها ترجمة لثلاث رباعيات فارسية في المناجاة .
- (٣٧) مصراعها الأول : « كر كوه طاعت نسفتم هركز » . ولم يجزها كل من فروغى ودشتى ، واختارها سعيد تقيسى في مجموعته ، وأجازها محمد بن عبد الوهاب القزوينى من بين الرباعيات التي وردت في طبعة روزن .
- (٣٨) مصراعها الأول : « أى عالم أسرار ضمير همه كس » لم يجزها كل من فروغى ودشتى ، وانظر يوسف بكار ، الترجمات . . . ص ٩٢ .

- (٢٩) محمد فريد أبو حديد ، رباعيات الخيام ، مجلة اللواء الإسلامي ١١/٩/١٩٢٤ نقلا عن عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات ... ص ١٥٠ .
- (٤٠) روكسن العزیزی . مقدمته لترجمة أبي شادي رباعيات الخيام عن عمریات فيتزجرالد ، ص ١٢ .
- (٤١) يضم هذا الجدول الترجمات التي : - نشرت بالعربية الفصحى - طبعت في كتاب مستقل - لقيت عناية النقاد والقراء العرب - أن يكون هدف المترجم تقديم ترجمة شبيهة كاملة لفلسفة الرباعيات كما ارتقاها هو - ألا يداخل الترجمة إسقاط ذاتي من المترجم على ترجمته للرباعيات فيبتعد بها عن الترجمة الأمينة . ومن ثم فالجدول لا يشتمل على الترجمات التي لا تتوافر فيها هذه الشروط . وقد اعتمدنا في المعلومات الواردة بالجدول على ما لدينا من ترجمات عربية ، وكذلك على الدراستين الهامتين اللتين قام بهما كل من الأستاذ الدكتور يوسف بكار : الترجمات العربية لرباعيات الخيام . والدكتور عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات الخيام بين الأصل الفرنسي والترجمة العربية ، وقد سبقت الإشارة إليهما في ثنايا المقال .
- (٤٢) إبراهيم العريض : رباعيات الخيام ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٢٤ .
- (٤٣) انظر يوسف بكار ، الترجمات العربية ... ص ١٩٤ .
- (٤٤) انظر : عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات الخيام ... ص ٢٤ .
- (٤٥) راجع : يوسف بكار : الترجمات ... ١٥٤ - ١٥٥ ، عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات ... ص ١٤٧ .
- (١٦) انظر : أحمد الصافي النجفي : رباعيات عمر الخيام ، دمشق ١٩٢١ ، ص ٧ .
- (٤٧) انظر : عبد الحق فاضل : ثورة الخيام ، مقدمة الرباعيات ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ١٤ وما بعدها .
- (٤٨) اختارها صادق هدايت ، وأعرض عنها فروغی وبشتی .
- (٤٩) انظر : جلال الدين هماني ، صناعات أبيي ، طهران ١٣٢٩ هـ . ش . ص ١٤ .
- (٥٠) يوسف بكار : الترجمات العربية ... ص ١٢٥ .
- (٥١) محمد فريد أبو حديد ، رباعيات الخيام ، مجلة اللواء الإسلامي ١١/٩/١٩٢٤ . نقلا عن عبد الحفيظ محمد حسن : رباعيات ... ص ١٥ .
- (٥٢) يعني بالصاحبين : مجمد أحمد الصراف ، وأحمد رامي ، وقد ترجمها كلاهما ترجمة مباشرة عن الفارسية ، ترجمها الأول نثراً ، والثاني شعراً كما نكرنا .
- (٥٣) إبراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم ، طبعة دار الشعب ص ٨ .
- (٥٤) أيضاً ، ص ٧٨ .
- (٥٥) المازني : حصاد الهشيم ، ص ٧٥ .

توماس كُون * ونسبية المعرفة العلمية

THOMAS KUHN AND RELATIVITY
OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE

د. سهام النويهي *

تمهيد:

تعد المعرفة العلمية الموضوع المحوري لفلسفة العلم، ومن ثم فإنه من الضروري بمكان أن نمهّد لهذا البحث بعرض موجز لتعريف فلسفة العلم وتطورها حتى يتضح لنا دور توماس كُون في ما حدث بها من تطور.

The concept of philosophy of science مفهوم فلسفة العلم

رغم اختلاف وجهات النظر وتعددتها حول فلسفة العلم إلا أن المعنى المتفق عليه بين المشتغلين بها هو أنها «حديث عن العلم وليست جزءاً منه». فهي ليست مثل الكيمياء أو الفيزياء أو علوم الحياة أو غيرها من العلوم. إذ إن فيلسوف العلم لا يوجه أسئلته تجاه عالم الطبيعة مثلاً، وإنما تجاه تحليل التصورات الأساسية للعلوم. فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق والقوانين لأن ذلك مهمة العالم التجريبي، بل هو يوجه اهتمامه نحو المفاهيم المستخدمة في العلم وطرق البحث فيه. ففلسفة العلم لا تضيف شيئاً للعلم بل تقوم بتحليل نتائجه من أجل نقده وإبراز معالنه وركائزه.

وهناك من يرى أن فلسفة العلم هي «علم العلم» ولكن الحقيقة أنهما مختلفان. فكم قد سبق أن فيلسوف العلم لا يستخدم الوسائل التجريبية، كما أنه لا يبحث في ما يبحث فيه العلماء، بينما علم العلم هو أحد فروع العلم، وعادة ما يطلق على الدراسات التي يقوم بها كل من علماء الاجتماع وعلماء النفس للعلم حيث يمثل العلم جزءاً من دراستهم الخاصة فيقوم علماء الاجتماع بالبحث في دور العوامل الاجتماعية في تطور العلم باعتباره ظاهرة اجتماعية من بين ظواهر اجتماعية أخرى كثيرة. فالعلم نشأ بواسطة المجتمع الإنساني وتواجده فيه. وتتوقف سرعة واتجاه تطور العلم ومجال المشكلات المتعلقة به - إلى حد ما - على الشروط الاجتماعية. فالنظرية العلمية أوجدتها عالم باعتبارها إنساناً ينتمي إلى بلد معين وطبقة معينة تحدد في نواحي كثيرة النجاح لنشاطه العلمي والتركيب الاجتماعي للعلم نفسه، ووظيفة المؤسسات العلمية وأشكال الاتصال الشخصي بين ممثلي المجتمع العلمي الواحد أو المجتمعات العلمية المختلفة، يؤثر كل ذلك على سمة العلم، وهذا ما يتم بحثه في علم اجتماع العلم.

ويقوم علم نفس العلم بدراسة الجوانب النفسية والعمليات الفكرية للعلماء، ويدرس بصفة خاصة القدرات الإبداعية والخيالية في عملية الكشف العلمي. فعلم العلم هو اختصار لعلم اجتماع العلم وعلم نفس العلم، وهو وسيلة للاشتغال بالعلم وليس وسيلة للحديث عنه. إذن فعلم العلم لا يتساوى مع فلسفة العلم ولا يمثل جزءاً منها حتى إن كانت تستفيد من نتائجه

* أستاذ المنطق وفلسفة العلوم بجامعة عين شمس والإمارات العربية المتحدة

نشأة وتطور فلسفة العلم

إن فلسفة العلم كمصطلح تقني له مدلوله الخاص يشير إلى طريقة واحدة للتفلسف وهي تلك التي تأصلت مع أصحاب الوضعية المنطقية أو جماعة دائرة فيينا. ويُعتبر المؤتمر الدولي الذي أقامته دائرة فيينا في براغ سنة ١٩٢٩ المؤتمر الأول للإعلان عن هذا النمط الجديد من التفلسف أي الإعلان عن فلسفة العلم. وأهم ما حرص على توضيحه أصحاب الوضعية المنطقية هو موضوع ومنهج البحث في فلسفة العلم. فمن الطبيعي أن يختلف المنهج المصطنع في فلسفة العلم عن منهجي الفلسفة والعلم كل على حده. إذ أن فلسفة العلم هم الذين يرفضون الفلسفة بمعناها القديم ولذلك فهم لا يستخدمون منهجها في التأمل. كما أنه لا يمكنهم استخدام منهج العلم لأنهم لا يبحثون فيما يبحث فيه العلماء بل فيما ينتهي إليه العلماء. ومن ثم كانت الحاجة ملحة لمنهج جديد مغاير لكل من منهجي الفلسفة والعلم، وكان هذا المنهج الجديد هو التحليل المنطقي. وكان موضوع البحث هو لغة ونتاج العلم. ومن ثم تمثلت فلسفة العلم باعتبارها تحليلاً للغة العلم في ضوء المنطق الرياضي. بعبارة أخرى فإن فلسفة العلم جعلوا من قضايا العلوم مبحثاً رئيسياً من حيث تناولها بالتحليل المنطقي، وذلك ما دعا أحياناً إلى استخدام مصطلحي "منطق العلم" و "فلسفة العلم" تبادلياً.

وبذلك تكون فلسفة العلم كما نشأت مع الوضعية المنطقية متميزة عن أي تأمل فلسفي حول العلم. فالباحث في فلسفة العلم لا يوجه اهتمامه إلى الوجود أو إلى الطبيعة بل يحصر نفسه في "اللغة" فيتناول قضايا العلوم ويقوم بتحليلها تحليلًا منطقيًا مستعيناً في ذلك بأدوات المنطق الرياضي.

إن الوضعية المنطقية لم تتناول سوى البناء المنطقي للقوانين والنظريات العلمية بدلاً من تناول نظريات واقعية. فالشغل الشاغل لفيلسوف العلم لم يكن سوى بناء تمثيلات صورية للتعبيرات العلمية الأخرى من تفاصيل العمل العلمي. بعبارة أخرى فإن منهج التحليل المنطقي لا يكشف إلا عن الصورة الساكنة للعلم ولا يوضح كيفية حدوث تطور للمعرفة العلمية أو كيفية اكتساب معارف جديدة.

ولكن حدث مع بداية الستينات من هذا القرن ما يمكن أن نطلق عليه ثورة أو تغييراً جذرياً في فلسفة العلم. فلقد تحول الاهتمام من المنطق إلى التاريخ، وأصبح تاريخ العلم هو الأداة المنهجية الأساسية لفلسفة العلم. وعادة ما يؤرخ لهذا التحول بظهور كتاب كون "بناء الثورات العلمية" الذي نشر سنة ١٩٦٢. ويعد كل من كون ولاكاتوش Lakatos من أبرز الدعاة إلى المنهج التاريخي. وأصبحت المقولة السائدة :

" فلسفة العلم بدون تاريخ العلم خواء ، وتاريخ العلم بدون فلسفة العلم عماء".

وكان من أهم الأسباب للإتجاه لتاريخ العلم هو أن السمة البارزة للمعرفة العلمية هي النمو أي أننا دائماً في حالة اكتساب معارف جديدة. ومن ثم كان اتخاذ تاريخ العلم منهجاً له أهميته في توضيح كيفية نمو وتطور المعرفة العلمية.

فلسفة العلم مع الوضعية المنطقية كانت لا تاريخية، وما كان يلجأ أصحابها إلى تاريخ العلم إلا من أجل استخراج الأمثلة المؤيدة لوجهات نظرهم فقط. والحقيقة أن التحول إلى تاريخ العلم أدى إلى تحول في كثير من المفاهيم التي كانت موضحة لصورة العلم. فبعد أن كان يُنظر للتطور العلمي على أنه لا يتم إلا عن طريق تراكم الإكتشافات والإختراعات الفردية أصبح يُنظر إليه على أنه تطور ثوري. ولم تعد هناك التفرقة الحادة بين الملاحظات والنظريات بل

أصبحت الملاحظات محملة بالنظريات Theory loaded. ولم يعد ممكنا القول بوحدة العلم، فهناك تعددية، وليس وحدة في تمثيل العالم. ولقد أدت الآراء الناتجة عن التحول إلى تاريخ العلم إلى القول بنسبية المعرفة العلمية مثلما سوف يتضح من آراء كون.

مراحل العلم عند كون

قدم كون في مؤلفه "بناء الثورات العلمية" أفكارا جديدة حول مفهوم العلم وتركيبه وتطوره. وطبقا لما يراه فإن العلم في تطوره يمر بمرحلتين متميزتين هما مرحلة ما قبل النموذج ومرحلة النموذج أو ما يطلق عليها كون مرحلة العلم السوي.

* مرحلة ما قبل النموذج

وهي المرحلة البدائية للعلم والتي تسبق العلم الناضج. ويتخذ كون من علم البصريات الفيزيائية مثلا للمراحل التي يمر بها العلم. وهو يعتبر أنه لم تكن هناك، في هذه المرحلة، وجهة نظر فردية مقبولة بصفة عامة بخصوص طبيعة الضوء. بل كان هناك عديد من المدارس المتنافسة اعتنقت كل منها نظرية أو أخرى من نظريات أفلاطون أو أرسطو أو أبيقور. كما رأى أن ما انتهى إليه نشاطهم يمثل شيئا ما أدنى من العلم.

وإذا كان كون اعتبر بداية أن مرحلة العلم البدائي هي مرحلة ما قبل النموذج إلا أنه عدل من رأيه فيما بعد بناء على نقد من ماسترمان Masterman، فاعتبر العلم البدائي هو علم متعدد النماذج.

* مرحلة النموذج

وصل العلم إلى مرحلة النضج عندما انبثق من خلال المدارس المتنافسة وجهة نظر واحدة يقبلها جميع الممارسين للبحث العلمي. وكان أول نموذج مقبول للبصريات الفيزيائية هو النموذج الذي قدمه نيوتن في القرن الثامن عشر وأوضح فيه أن الضوء إن هو إلا جسيمات مادية. وكان النموذج الثاني في أوائل القرن التاسع عشر وقام على تصور الضوء على أنه حركة موجية مستعرضة واشتق هذا النموذج من يونج وفرسكل. وفي أوائل القرن العشرين كان النموذج الثالث الذي يصور الضوء على أنه فوتونات، وهو تصور مستمد من بلانك و آينشتاين.

فالعلم الناضج تمثله مرحلة العلم السوي التي تُمارس فيها الأبحاث طبقا لنموذج بعينه. وليست النماذج شيئا مما يقبل التكرار، بل هي تظهر وتختفي ليحل محلها نموذج آخر مختلف. وعندما يظهر نموذج ويصبح هو السائد تكون للفترة أو الزمن الذي يسود فيه هو ما يمثل العلم السوي. وإذا ما حدث تغير وظهر نموذج آخر تكون قد حدثت بذلك ثورة علمية وانتقال من نموذج إلى آخر.

ويخضع أعضاء المجتمع العلمي في ممارستهم لبحوث مرتكزة على نموذج مشترك لقواعد ومعايير واحدة. فلقد عرفت كون النظام العلمي على أنه مجتمع علمي خاص يتحد أعضاؤه بالتعليم حيث تعلموا أسس المجال الخاص بهم ولن تثير ممارستهم اللاحقة تعارضا أو عدم موافقة لأساسيات النموذج. ويعد هذا الخضوع والاتفاق الجماعي من متطلبات العلم السوي.

وطالما أن المجتمع العلمي قد قبل بالفعل نموذجا ما فإن البحوث التالية ما هي إلا تطبيق للنماذج المشتركة من قبل النموذج بحر نمط المنسكز التي حدهه والنموذج يحده المنسكز

ويضمن الحل، ولكن المطلوب هو أن نصل من المشكلة إلى الحل. ويعتبر كون أن البحث العلمي أثناء مرحلة العلم السوى ما هو إلا حل للمعضلة Puzzle-solving. ويعتبر بوتنام Putnam أن نوع المشاكل التي اعتبرها كون معضلات يتمثل عندما يكون لدينا نظرية علمية وواقعة يراد تفسيرها طبقاً لها، والمطلوب كي يتم هذا التفسير أن نكشف عن بعض العبارات المساعدة أو الفروض المساعدة حيث تتخذ المعضلة المخطط التالي:

نظرية

الفروض المساعدة ؟ ؟ ؟

الواقعة المراد تفسيرها

وكمثال على ذلك لم يكن ممكناً حساب مدار أورانوس بنجاح رغم وجود نظرية الجاذبية العامة ووجود بعض الفروض المساعدة، وكان من أجل أن يتم التفسير وجب أن يكون هناك كشف عن مزيد من الفروض المساعدة.

ويوضح بوتنام أن هذا النوع من المشكلات يناسبه جداً أن نطلق عليه لفظ معضلة Puzzle لأن المرء عندما يكون لديه مشكلة من هذا النوع يبحث عن شيء ما ليملاً فجوة hole وهذا نوع من المعضلة. وهذا النوع من المشاكل هو المنتشر في العلم. ففي العلم السوى لا يكون البحث موجهاً لتأييد النظرية أو لتفنيدها. بل إن فشل الباحثين في فترة العلم السوى لا يفند النظرية لأن الفشل ليس لتباً من نظرية أكتشف كذبه بل فشل في أن تجد شيئاً ما، أي فشل في أن تجد الفرض المساعد. فالنظريات أثناء سيادتها في العلم السوى تكون معفاة من التفنيد، وهذه السيادة تنتهي بظهور نظرية أفضل، كما أن النجاح لا يؤيد نظرية طالما أنها أصبحت نموذجاً، لأن النظرية ليست فرض في حاجة إلى تأييد، بل هي الأساس للتفسير والتنبؤ، وكذلك للتكنولوجيا.

فالنموذج يخلق مجالاً علمياً، ولا يقصد كون بالنموذج النظرية العلمية فقط بل يقصد به كلا من النظرية والقوانين والتطبيق والأدوات. ويمكن القول أن أهم سمة من سمات النموذج هو وجود وجهة نظر فردية مقبولة بصفة عامة. كما أن من سمات النموذج عدم التكرار لأن الانتقال من نموذج إلى آخر هو الانتقال من وجه نظر إلى وجهة نظر أخرى مختلفة عنها. ويقدم النموذج التقاليد للبحث العلمي، ويزودنا بالأدوات سواء كانت تصورية أو عملية. فالعوامل الإجرائية والتطبيقية للنموذج ضرورية مثلها مثل النظريات والقوانين.

*ظهور المتناقضات والأزمات

رغم أن النموذج يضمن إيجاد حل للمشاكل التي تقابله، إلا أنه أحياناً ما يحدث أن توجد مشاكل بدون حل وتظهر المتناقضات. ومعرفة أو إدراك المتناقضة إن هو إلا إدراك لوجود واقعة ما في الطبيعة تناقض التوقعات المستتبطة من النموذج الذي يسود في العلم السوى. وقد ترول المتناقضة إذا أمكن إضافة فروض مساعدة للنظرية بحيث تستوعب هذه الواقعة الجديدة.

وكذلك فإن الاكتشافات لا تعد ثورات إذا أمكن استيعابها وعمل فروض مساعدة ثلاثها، وكل ما تؤدي إليه هو بعض التغييرات الجزئية في النموذج. ولكن إذا ما استمر الفشل في حل المتناقضات ونتج عدم استقرار وظهرت الأزمات فإن هذا لا يكون سوى مقدمة للبحث عن قواعد أخرى جديدة. فالأزمات شرط مسبق وضروري من أجل ظهور نظرية جديدة. ولكن لا يعلن عن عدم صحة نظرية علمية إلا إذا كان المرشح البديل لها صالحاً لأن يحل محلها.

فالتقارير يرفض نموذج يكون دائما متأتيا مع قرار قبول نموذج آخر. والفشل المتكرر لتقاليد العلم السوى فى حل المشكلة هو ما يؤدي إلى ثورات علمية.

* الثورات العلمية

العلم الثورى عند كون هو الحالة العرضية أو الفترة الغريبة فى تطور العلم. وإذا كانت النظريات تُستبعد — طبقا لبوبر — إذا ما كُتبت بواسطة الخبرة ، فإن كون يرفض أن يكون استبعاد النظريات لهذا السبب. ويؤكد أن هناك نظريات كثيرة قد استُبدلت قبل أن تُختبر مثل نظرية بطليموس. كما أنه يؤكد أن الدراسة التاريخية لتطور العلم لم تكشف عن وجود أى طريقة تشابه الصورة المنهجية للتكذيب بواسطة المقارنة المباشرة بالطبيعة. فالتجارب والاختبارات ليست أساسية للثورات التى يتقدم العلم من خلالها .

وعادة فإن اكتشاف وقائع جديدة لا يؤدي إلى ثورات علمية لأن ذلك يتوقف على المدى الذى تناقض فيه الظاهرة المكتشفة التنبؤات المستنبطة من النموذج. ويضرب كون مثلا على الاكتشافات باكتشاف لاكوازيه لغاز الأكسوجين فى علم الكيمياء ، ويرى أن قيمة اكتشاف الأكسوجين ليس بقدر اختراع نظرية الأكسوجين للإحتراق. تلك لأن اكتشاف الأكسوجين لا يمثل جزءا جوهريا من ظهور نموذج جديد فى الكيمياء. ففى حين أن نظرية الإحتراق للأكسوجين هى الحجر الأساسى فى إعادة تكوين علم الكيمياء بحيث يمكن أن نطلق على هذه النظرية ما يسمى بالثورة الكيميائية.

إن النظرية عند كون لا تستبدل إلا إذا توقفت عن تدعيم تقليد حل المعضلة. ودائما ما يرتكز الحكم ، الذى يؤدي بالعلماء إلى رفض نظرية سبق وتم قبولها على ما هو أكثر من مقارنتها مع الواقع الخارجى، إذ أن القرار برفض نموذج يكون دائما متأتيا مع قرار قبول نموذج آخر.

* تغيرات النماذج غير تراكمي

عندما تحدث ثورة علمية يتم الانتقال من نموذج إلى آخر. ويستلزم هذا الانتقال تغيرات أساسية فى المعايير الحاكمة للمشاكل والتصورات والتفسيرات. وعندما تحدث التحولات فى النماذج فإن العلماء يرون العالم الخاص بموضوع بحثهم فى صورة مغايرة. وطالما أن تعاملهم مع هذا العالم لا يكون إلا من خلال ما يرونه ويفعلونه فإنه عقب حدوث ثورة علمية يجد العلماء أنفسهم يستجيبون لعالم مغاير. ففى أوقات الثورات وعندما تتغير تقاليد العلم السوى لابد أن يتدرب الباحث العلمى من جديد على رؤية العالم من حوله.

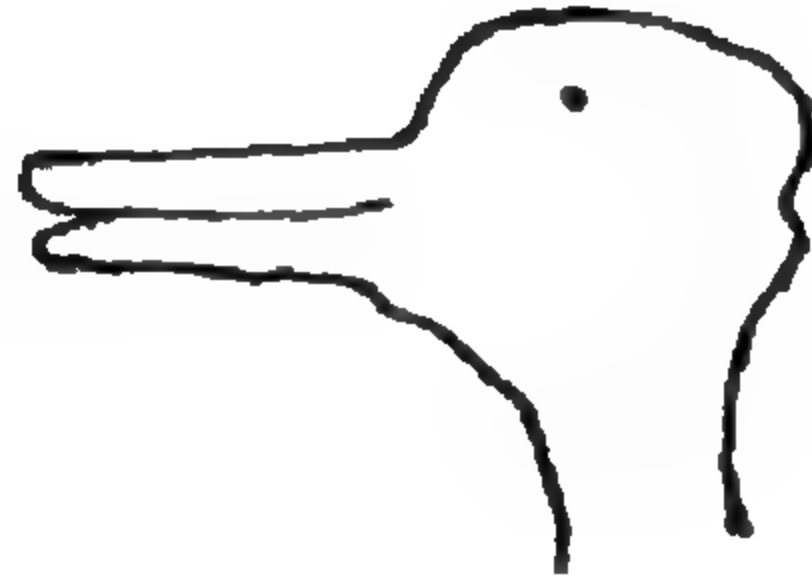
وتبين كون من خلال دراسته لتاريخ العلم أن وجود شئ ما أشبه بالنموذج يعد شرطاً ضروريا لعملية الإدراك الحسى. فالتحولات فى الإدراكات الحسية فى مجال العلم تكون مقترنة بالتحولات فى النماذج. وكمثال على التحول فى مجال الرؤية البصرية التى يستتبطها كون من تاريخ العلم هو رؤية جاليليو حين نظر إلى الأحجار المترجحة على أنها بندول، بينما رآها أرسطو سقوطا قسريا. وكذلك فإنه بينما رأى بريسلى هواء خاليا من عنصر الفلوجستون رأى لاقوازيه الأكسوجين.

وعلى الرغم من أن العالم حولنا لا يتغير بتغير النموذج إلا أن الباحث يعمل بعد ذلك فى عالم مغاير . إن ما يحدث أثناء الثورة العلمية لا يمكن رده بالكامل إلى مجرد تفسير جديد لمعطيات ثابتة ومستقلة، فالمعطيات ليست ثابتة بصورة مطلقة، فالبنول ليس حجرا ساقطا، كما وأن الأكسوجين ليس هواء خاليا من الفلوجستون. ومن ثم فإن المعطيات التى يجمعها العلماء من

هذه الموضوعات المتباينة هي ذاتها موضوعات مختلفة. فالعالم الذي يؤمن بنموذج جديد يكون أشبه بالرجل الذي يضع على عينيه عدسات عاكسة. إذ على الرغم من أنه يواجه مجموعة الموضوعات ذاتها كما واجهها من قبل إلا أنه يجدها وقد تحولت تحولا كاملا في كثير من تفاصيلها. حقيقة أن العلماء يفسرون المشاهدات والمعطيات المتاحة لهم غير أن كل تفسير من هذه التفسيرات جاء انطلاقا من نموذج.

وبعد حدوث ثورة علمية تصبح القياسات والمعالجات القديمة غير ملائمة وتستبدل بغيرها. فالباحث لا يطبق على الأكسوجين جميع الاختبارات نفسها التي سبق تطبيقها على الهواء الخالي من الفلوجستون.

إن التحول إلى النموذج الجديد هو انتقال مفاجئ لطريقة جديدة لرؤية العالم وهو ما يطلق عليه التحول الجشطالتي. ويستخدم التحول الجشطالتي باعتباره أمثلة نمونجية يمكن إدراكها بطرق مختلفة تماما بدون أن تتغير وبدون أن يكون هناك تغير في العلاقة الفيزيائية للمدرك لهم. وكمثال على ذلك صورة البطة - الأرنب:



ففي هذه الصورة لا يمكن لشخص واحد أن يرى كلا من صورة البطة وصورة الأرنب في وقت واحد ، ولكن يمكنه أن يراها في تناوب على هيئة بطة وعلى هيئة أرنب. فكل وجه يكون عاما ، بمعنى أنه يستنفذ كل الشكل ، كما أن كلا من الشكلين يستبعد الآخر. وبعد التحول من تطبيق تصور البطة إلى تطبيق تصور الأرنب هو تحول أساسي وثورى. فالشكل يُرى بطريقة مختلفة تماما حينما ينطبق التصور الآخر . وبالمثل فإن الرؤية الجديدة تجعل العلماء يفسرون الأشياء التي سبق مشاهدتها تفسيراً جديداً مخالفاً للتفسير المرتبط بالنموذج القديم. ولكن رغم أن العلماء ينظرون إلى أشياء مختلفة عندما ينظرون من نفس الموضع ونفس الاتجاه إلا أن هذا لا يعنى أنهم يرون ما يريدون . فالعلماء جميعا ينظرون إلى العالم لكن في بعض المناطق فقط في هذا العالم يرون أشياء مختلفة.

وبذلك فإنه لا يمكن مقارنة النموذج القديم بالنموذج الجديد فكلاهما يواجه مشاكل مختلفة ولا يكافئ الآخر. كما أن الانتقال إلى نموذج جديد يتضمن تغييرات أساسية في معانى كل من الحدود العلمية سواء أكانت واقعية أو نظرية. ومن ثم تصبح معانى الحدود المستخدمة في تقاليد نماذج مختلفة غير متكافئة فعليا. فمثلا لا يعنى الحد "كتلة" mass في نظرية نيوتن نفس ما يعنيه عند أينشتاين في الفيزياء النسبية، فالحدود التي تتردد في النظريات تكون مختلفة اختلافا جذريا في المعنى. ويُعد هذا الرأي معارضا لوجهة نظر الإمبريقية المنطقية التي تفرق بين الحدود النظرية وحدود الملاحظة وتعتبر أن هذه الحدود الأخيرة لها نفس المعنى أو على الأقل معنى مشتركاً بالنسبة لكل النظريات العلمية.

إنّ فالنموذج — طبقا لكون — يحدد معنى كل الحدود العلمية سواء أكانت حدود ملاحظة أو حدودا نظرية. ومن ثم إذا كان نموذجان يتحدثان عن أشياء مختلفة فكيف يمكن أن يتعارض أو يتفق كل منهما مع الآخر. لأنه إذا كان كل منهما يتحدث عن "كئة" مختلفة عن الأخرى فكأنهما يتحدثان عن شيئين مختلفين (التفاح والبرتقال مثلا) ، وبالتالي تكون النظريات غير قابلة للمقارنة ولا تنافس ميكانيكا نيوتن ميكانيكا آينشتاين.

وإذا كانت المتناقضات هي النقطة الحاسمة بين نظريتين لأن نموذج يحلها والآخر لا يمكنه حلها، فمن الطبيعي أن لا يحل نموذجان نفس المشاكل لأنهما يتناولان معطيات إيميريقية مختلفة. فبنشأ عدم التكافؤ من اختلاف النموذجين بشأن معايير التقييم لنوع المشاكل الجديدة بالحل. فهناك معايير مختلفة لتقييم ما يمكن اعتباره مشاكل عامة هامة يراد حلها ولما يُعدّ كحل مقبول. فمثلا مشكلة الوزن المكتسب أثناء الإحتراق تُعتبر ظاهرة قائمة في الكيمياء قبل وبعد الذوتن. إلا أنها لم تكن تمثل مشكلة قبله، ولكنها أصبحت موضوعا رئيسيا للبحث بعده. فالنماذج هي التي تحدد المشاكل التي يتضمنها البحث العلمي، وبالتالي تختلف بشأن المعايير والوقائع.

وإيجازا لما سبق يمكن القول أن النماذج المختلفة تكون غير متكافئة لما يلي من أسباب:

(١) تتضمن النماذج لغة علمية مختلفة (وإن كانت بنفس الصوت).

(٢) لا تُترك النماذج نفس الوقائع الملاحظة.

(٣) لا تحل نفس المشاكل.

(٤) لا تتفق على ما يمكن أن يُعدّ باعتباره تفسيراً ملائماً.

وبناء على ذلك فإن استبدال نموذج بأخر لا يُعدّ تراكما، بل مجرد تغيير، وهو تغيير غير متكافئ. فلا يمكن الحكم على نموذجين طبقا لقدرتهما على حل نفس المشاكل أو تناول نفس الوقائع أو مجابهة نفس المعايير. كما لا يمكن مقارنة النموذج القديم بالنموذج الجديد لعدم تكافئهما. ويؤدي هذا القول بعدم التكافؤ وتغير المعنى إلى القول بنسبية المعرفة العلمية لأن تغيير النموذج هو تغيير في وجهة النظر.

خاتمه ...

يمكن القول بأن كون في تناوله لتاريخ العلم كان موجها أيضا بنموذج بعينه، وهو نموذج العلم الغربي، حيث أنه لم يتناول سوى مساحة محدودة جدا من الوقائع التاريخية وهي فترة معينة في تاريخ العلم الطبيعي الأوروبي. ومن ثم نجده وقد وقع في خطأ منهجي، ذلك أن الإقتراض الأساسي عنده هو استخدام تاريخ العلم بصفة عامة وليس تاريخ العلم الطبيعي الأوروبي، مع التأكيد على الفيزياء والفروع المتعلقة بها. وهنا يبرز السؤال عن إذا ما تمت دراسة تاريخ العلم العربي هل سنصل إلى تفسير آخر أو مفهوم آخر لتطور العلم طالما أنه يمكننا أن نشيد للواقع تمثلات مختلفة أو بعبارة أخرى ما دما قاندين على أن نشيد عوالم مختلفة للواقع ؟

الهوامش والمراجع:

* توماس كون (١٩٢٢ - ١٩٩٦) فيلسوف أمريكي يعد من أهم مؤرخي و فلاسفة العلم المعاصرين. تعد كتاباته خاصة مؤلفه " تركيب الثورات العلمية" الذي نشر سنة ١٩٦٢ نقطة البداية لما يمكن أن نطلق عليه ثورة في فلسفة العلم لما له من تأثير في الاتجاه إلى تاريخ العلم بدلا من منطق العلم .

1. Davidson, D. & Nuchelmans, G. (eds.), Scientific Progress, Boston Studies, U.S.A., vol. 153.
2. Dilworth, G., Scientific Progress, D. Reidel Publishing Company, 1986.
3. Kuhn, T., Logic of Discovery and Psychology of Research , In : Criticism and the Growth of Knowledge, vol. 4, Cambridge University Press, 1970.
4. -----, The Structure of Scientific Revolutions, The University of Chicago Press, 1962.
5. -----, Reflections on My Critics, in: Criticism and the Growth of Knowledge.
6. Masterrman, M., The Nature of Paradigm, in Criticism and the Growth of Knowledge.
7. Puttname, H. , The " Corroboration " of Theories, in: Scientific Revolutions, Hacking, I. (ed.), Oxford University Press, 1981.

الفن الحديث وفلسفته

بقلم : ت. إ. هيوم

ترجمة د. ماهر شفيق فريد *

تقديم:

كان هيوم صديقي الحميم جداً، وإن ما أستطيع أن أقوله عنه شخصي تماماً، إن ما شدني إليه قد كان، على وجه الخصوص ما يتسم به فكرة من نشاط وإخلاص، لقد كان قادراً على أن يركل نظرية حتى تتدحرج من أعلى السلم مقدرته على زن يركل رجلاً على هذا النحو، إذا اقتضى الأمر. وقد كنت أشعر دائماً بأنه حصني الأول إزاء نقد الحاقدين. كان رجلاً لا يقيم اعتباراً للشهرة أو الشهرة الشخصية السيئة، وكان يعتبر أن عمله يقع تماماً في منطقة المستقبل. كانت حياته بأكملها تمهيداً لمهمة التفسير التي وضعها لنفسه. وكان خليقاً بأن يقوم بتوضيحات طائشة من أجل امتلاك أعمال فنية لم يمكنه، في الواقع، شراؤها، ولم يشتري فقط أعمالاً، وإنما أيضاً أعمال جودبيه - برزسكا. وكان هذا قبل أن يشتهر برزسكا بوقت طويل.

* أستاذ الأدب الإنجليزي بقسم اللغة الإنجليزية - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

كان هيوم مبعث رعب لـ
"الملغزين" والدجالين من كل نوع.
وكانت شهرته للحقيقة غير محدودة
بحد.

وإنى لأتكر عشرات من الأمور
للصغيرة المميزة له. ولكنى أنكر،
على وجه الخصوص، لقاءنا الأول.
كنت أعمل في تمثال لوايلد. وسرعان
ما أضفى هيوم تفسيره الخاص على
عملي، وأحاله إلى نظرية عن
المقنوفات. لم يعد نحى أن يبدأ له
سلسلة من أفكاره. وكان للفن
التجريدي يجتنبه على نحو غير
عادي: فقد كان ذهنه ينحو هذا النحو.
وفي وقت من الأوقات، وبصحبة
مجموعة من "التصويريين" أنشأ بعض
القصاصد القصيرة كان يمكنه بها، إن
استمر في ذلك الاتجاه، أن يكون ما
يعرف باسم "النجاح" الأدبي. ولكن
مثل هذا المطلب كان يلوح له مسرفاً
في اليسر. فهو، كأفلاطون وسقراط،
قد اجتنب الشباب المتقف في عصره

حوله. وليس لدينا من يضاهيه في
انجلترا لليوم".
بهذه الكلمات وصف المثال
الانجليزي العظيم سير جيكوب
إيشتاين (١٨٨٠ - ١٩٥٩) صديقه
الشاعر، والناقد، والفيلسوف
الانجليزي توماس إرنست هيوم
فأحسن الوصف.

وليس هيوم بالمفكر المشهور
حتى بين طائفة المتقنين، ولكنه قد
كان قوة من أهم القوى الثقافية التي
شكلت أذهان الأبناء والمفكرين في
مطلع القرن العشرين. وكن له فضل
الريادة في نقد رومانسية القرن التاسع
عشر، والدعوة إلى ضرب من
الكلاسيكية جديد، تتحقق فيه أهمية
القيم الشكلية، وتتوارى الميوعة
للعاطفية والانفعالية السهلة. فقد كان
هيوم في حياته وفكره على السواء
نموذج للمفكر العقلاني النافر من
الإبهام والتجريد، والساعي وراء الدقة
والوضوح. وقد تأثر بأفكاره جيل

كامل حوى فيمن حوى إزرا باوند
وت.س. إليوت اللذين كتباً عنه وأقرا
بفضله عليهما. وكان هيوم هو مؤسس
جماعة "التصويرية" التي ظهرت
حوالي عام ١٩١٣ وأكدت أهمية
الصورة الشعرية والقصد في التعبير،
مما نرى صدها في قصائد باوند
وإليوت وريتشارد ألنجتون وهيلدا
دوليتل وإيمي لويل ود.ه. لورانس.
ولم ينشر هيوم أى كتب مؤلفة
طوال حياته. وإنما ظهر له بعد موته
كتاباً "خواطر: مقالات عن النزعة
الإنسانية وفلسفة الفن" (١٩٢٤)
و"ملاحظات عن اللغة والأسلوب"
(١٩٢٥) وكلاهما من تحرير هيربرت
ريد. وكذلك ظهر له فى عام
(١٩٥٥) كتاب "مزيد من التأملات"
تحرير سام هاينز. وأعماله الشعرية
لا تتجاوز بضع قصائد قصيرة. كذلك
ترجم عن الفرنسية "مدخل إلى
الميتافيزيقا" لبرجسون (١٩١٣)
و"تأملات عن العنف" لجورج سوريل
(١٩١٦).

ولا شك فى أن الفضل الأكبر فى
استنقاذ هذه الأعمال من غمرة النسيان
إنما يرجع إلى السير هيربرت ريد

الذى تولى أوراق هيوم، بعد وفاته،
بالتسقيق والترتيب، ويحدثنا ريد عن
حياة هيوم فيقول:

"ولد توماس إرنست هيوم فى
السادس عشر من سبتمبر عام ١٨٨٣
فى جراتون هول، إندين، بنورث
مستافورد شير. وتلقى دراسته فى
المدرسة العليا، نيوكاسل أندرلايم،
وفى كلية القديس يوحنا بجامعة
كامبردج. وفى مارس ١٩٠٤ طرد
من تلك الجامعة، مع بعض زملائه
لاشتراكهم فى مشاجرة. وقضى
العامين التاليين فى لندن، يدرس على
النحو الذى يهواه. وفى يوليو ١٩٠٦
سافر إلى كندا حيث قضى ثلاثة
أشهر. وعاد إلى إنجلترا بضعة أسابيع
ثم مضى إلى بروكسل فى مطلع عام
١٩٠٧ حيث اشتغل لمدة سبعة شهور
بتدريس الإنجليزية وتعلم الفرنسية
والألمانية. وعندما عاد إلى لندن بدأ
يدرس الموضوعات التى انصرف
إليها باهتمامه طوال حياته. وفى
أبريل ١٩١١ حضر المؤتمر الفلسفى
الذى عقد ببولونا وبقي يجوب أنحاء
إيطاليا حوالي ثلاثة أشهر. وفى مطلع
عام ١٩١٢ سعى إلى العودة إلى

كامبريدج، وسمح له بذلك من طريق
وساطة الفيلسوف برجسون، الذي
زوده بكتاب توصية يومئ إلى التأثير
الذي كان اليوم يحدثه في عارفيه:

"يسرنى أن أشهد بأنى أعتبر
المستتر. إ. هـيوم مفكراً ذا قيمة
كبرى. فهو يحمل إلى دراسة المسائل
الفلسفية صفات نادرة من الرهافة
والنشاط والمضاء. وإذا لم تكن
مخطئاً خطأ فاحشاً فإنه لمن المقدر له
أن ينتج أعمالاً شائعة وهامة في مجال
الفلسفة العامة وربما على وجه
الخصوص في مجال فلسفة الفن."

ولم يكن مزاج هيوم بالذي يقبل
الانصياع بسهولة للقالب الأكاديمي،
وهكذا لم يتم دراسته الجامعية، وإنما
غادر كامبريدج بعد فترة قصيرة من
عودته إليها وسافر إلى برلين حيث
قضى تسعة أشهر اكتسب فيها معرفة
واسعة بالفلسفة وعلم النفس الألمانيين،
ثم انتقل في لندن بعض الوقت حيث
بدأت شخصيته القوية وأحاديثه الذكية
تجتذب مجموعة من الشبان وتؤثر في
جيل كامل. ثم جاءت الحرب العالمية
الأولى فالتزم هيوم إلى فرقة المدفعية
الشرقية ثم مضى إلى فرنسا بعد عيد

للميلاد عام ١٩١٤ بفترة قصيرة.
وجرح في ربيع ١٩١٥، حتى إذا
شفى ألحق بمدفعية البحرية الملكية
وعاد إلى الجبهة في أواخر عام
١٩١٥ حيث قتل قرب نيويورك
بالفلاندرز في الثامن والعشرين من
سبتمبر عام ١٩١٧.

كان هيوم محارباً بطبيعته، وقد
أطاع هذه الطبيعة بحماس نادر
للمثال. وتشهد مذكراته الكثيرة عن
المشاكل الفنية لاستخدام المدفعية
واستراتيجية الحرب عموماً باهتمامه
للجاد بهذه الأمور. وفي ملاحظاته
الحربية التي نشرها في مجلتي "ذا
نيو إيغ" (العصر الجديد) و"كامبريدج
رفيو" (مجلة كامبريدج) تحت اسم
مستعار، أثناء عامي ١٩١٥، ١٩١٦،
دافع عقلياً عن أيديولوجية الحرب
مما أثار دهشة الحربيين الذين لاح
لهم هذا الدفاع غريباً بقدر ما هو غير
ضروري، ودهشة دعاة السلم الذين
كانوا يظنون أن كل المثقفين
يؤيدونهم.

ولم يتوقف هيوم، في هذه الأثناء،
عن متابعة نشاطه الثقافي. فقد نشر
الكثير من المقالات في الدوريات

والمجلات. وعندما مات خلف ورائه مجموعة كبيرة من المذكرات والمخطوطات التي يتكون منها كتاب (خواطر) ومن شذريته المسماة "مذكرة عن المذكرات" وقد وجدت بين أوراقه يمكننا أن نعيد تركيب أهدافه وطرائقه في العمل. لقد كان هدفه هو أن يحتفظ بما يلي:

أ. فكرة يومية يحملها دائماً معه، ويدرج فيها كل فكرة وملاحظة تعن له.

ب. بنية من الكتابات يدرج فيها ما يلوح له جديراً بالبقاء من تلك المفكرة عند إعادة النظر فيها وفهرستها.

ج. وعندما تبدأ فكرة عامة في الانبثاق من قلب هذه المذكرات المتراكمة يفتح مفكرة أو أرشيفاً جديداً، يدرج فيه كل الأفكار التي يمكن أن تنضوي تحت لواء تلك المفكرة العامة.

د. وفي هذه المفكرة الجديدة يولف للكتاب المراد تأليفه.

وهذه "المذكورة عن المذكرات" لسوء الحظ تلوح بين آخر الأشياء التي كتبها هيوم ومن ثم لم

يمكنه أن يتابع فيها هذا النظام متابعة كاملة. لقد ترك وراءه مئات من المذكرات يتفاوت حجمها ما بين قطع من الورق لا تريد عن حجم طابع البريد، وصحائف كاملة من المذكرات عن موضوع معين. كان قد استخدم الكثير من هذه المواد في مقالاته المنشورة بمجلة "ذا نيو ليج" أو في محاضراته. ولكن أغلبها مجرد إيماءات إلى فكرة: كلمات وعبارات مفتاحية. ومع ذلك فقد كانت في ذهنه بضع أفكار عامة، وكان ثمة ستة كتب على الأقل تشكل في ذهنه. وهذه الكتب هي:

١. كتاب عن النظريات الحديثة في الفن.

٢. مدخل عام إلى فلسفة برجسون.

٣. كتاب عن جيكونب إيشتاين وعلم جمال النحت.

٤. كتاب عن التعبير والأسلوب أو سيكولوجية الأدب.

٥. سلسلة من الكتيبات لمناهضة النزعة الإنسانية والرومانسية، ومعالجة فلسفة ما قبل عصر النهضة.

٦. مذهب فلسفى خاص صيغ على نحو رمزى.

وفيما يتعلق بالكتاب الأول كتب هيوم بعض الملاحظات عن علم الجمال الحديث وفصلاً عن نظرية برجسون فى الفن. أما الكتاب الثانى فقد كان يقوم على أربع محاضرات عن برجسون ألقاها فى لندن عام ١٩١٣. والكتاب الثالث عن جيكوب إيشتاين كان قد قطع فيه مرحلة طيبة ولكنه اختفى عند موته. وأعماله الأوفر حظاً من الأصالة ككتابه عن التعبير والأسلوب لا تعدو أن تكون ملاحظات تمهيدية تومئ للمؤلف إلى سلاسل الأفكار التى تبتعثها فيه أية صور أو انطباعات. وسلسلة كتيباته قد ظلت فى حيز التخطيط أكثر مما خرجت إلى حيز الوجود: ولا ريب فى أن مقالاته المنشورة عن النزعة الإنسانية، والموقف الدينى من الوجود، والرومانتيكية والكلاسيكية، قد كانت خليفة بأن تظهر فى تلك السلسلة التى كان يريد بها أن تكون بمثابة فحص نقدى كامل لإيديولوجيات عصر النهضة، ورد اعتبار لفلسفة ما قبل عصر النهضة.

وثمة إيماءات إلى اتجاه فكره فى هذا الموضوع فى مقدمته التى كتبها لكتاب سوريل "تأملات عن العنف". وأخيراً فهناك العمل الذى كرس له هيوم القسم الأكبر من فكره، والذى ظل يضعه دائماً نصب عينيه، ألا وهو إنشاء مذهب فلسفى خاص صيغ على نحو رمزى، كمذهب نيتشه المبسوط فى كتابه "هكذا تكلم زرادشت". وهدفه النهائى هو القضاء على فكرة أن للعالم وحدة أو أن أى شىء يمكن وصفه من طريق الكلمات. وتغطى المذكرات الخاصة بهذا الكتاب رقعة واسعة من الزمن - ربما شملت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة - وكثيراً ما أعاد صاحبها كتابتها وتقيحها. غير أنه لم يمنحها أى شكل نهائى. وإذا استثنينا اسم أفرا الذى أعطاه للشخصية الرئيسية فى هذا الكتاب، فسنجد أنه ليس من الممكن تبين تركيبه الرمزى. وقد أطلق هيوم على هذه الشذرات اسم "جمرات".

ظل هيوم طوال حياته عدواً لدوداً لمن يريدون حجب نور المعرفة ونشر الظلام. إنه لم يكن مفكراً منهجياً بل

كان - بمعنى من المعاني على الأقل - شاعراً يؤثر أن يرى الأشياء في الضوء الوجداني للمجاز عن أن يصل إلى الحقيقة من خلال التحليل العلمي. ولكن دلالاته تظل دلالة حقيقة: فقد أدرك تمام الإدراك أننا بلغنا نهاية مرحلة فكرية معينة سادت لمدة أربعة قرون. ومن خلال هذا الإدراك مضيقاً إليه تنبؤ بمقدم فلسفة في الحياة أشد نزوعاً إلى المطلق، شكل أفكار جيل جديد.

هذا ما يقوله هربرت ريد عن هيوم. وثمة ناقد آخر هو والتر جاكسون بيت ينخص في كتابه المسمى *مدخل إلى النقد* (١٩٥٩) ما أنجزه هيوم فيقول:

"أثر هيوم تأثيراً واسع النطاق في النقد الحديث، وذلك بتقريره - على نحو يتسم بالإيجاز والحيوية - عدداً من الآراء ثبت أنها ثلاث المزايا الحديث. ولم تكن قد عبر عنها نظرياً من قبل، أو طبقت نقدياً على الفن. إن كتاباته النقدية هي في الحقيقة أقرب إلى أن تكون منشوراً وجيزاً أو إعلاناً لأصول منها إلى أن تكون تحليلاً أو تطويراً لموقف معين. ومن ثم فإنه لم

يعد يقرأ الآن مثلما كان يقرأ في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، حتى من جانب النقاد والقراء الذين يكررون الآن نفس آرائه باصطلاحات كان هو أول من روج لها."

فتحن نجد - بادئ ذي بدء - أن هيوم قد أمد النقد الانجليزي والأمريكيين بعقيدة عامة للنزعة الشكلية التجريدية الحديثة. لقد دعم هيوم رد الفعل الذي كان قد بدأ في الظهور ضد فن القرن التاسع عشر، ضد الغموض الرومانتيكي واستخدم الرومانتيكيين للعاطفة كغاية في حد ذاتها - وعبر عن رد الفعل هذا على نحو أشد صرامة ونفاذاً. وفي مقالته الموحية المسماة "الفن الحديث" قسم للفن - تقسيماً مفاجئاً - إلى نوعين: "هندسي" و"حيوي". وكلا النوعين يعبر عن طريقة جذرية في النظر إلى الحياة. فالفن "الحيوي" يسعى إلى أن يكشف عن عمليات الطبيعة الحية والعضوية، وإن كان هيوم يذهب إلى أنه لا "يكشف" عنها بقدر ما يخترع للصفات التي يجعلها ثم يستعطفها عليها. وهذا الضرب من الفن - الذي يجنح

إلى الأداء "الطبيعي" أو "الواقعي" لموضوعه - ينشأ عندما يشعر الإنسان بأن ثمة صلة مرضية وعضوية بينه وبين العالم الخارجى. إنه يتمثل فى فن الأقدمين ويعاود الظهور فى عصر النهضة باعتباره الشكل الفنى للغالب. والرومانتيكية هى آخر مرحلة لهذا الفن. وقد انتهت - عند نهاية القرن التاسع عشر - بعاطفية مفرقة فضفاضة لا معنى لها - أو كما يقول هيوم: "إنها حالة الوحولة التى كتب علينا لسوء حظنا أن نعيش فيها." ومن ناحية أخرى فإن الفن "الهنسى" أو التجريدى - على النحو الذى نجده فى الفن المصرى والبيزنطى القديمين، وبعض ضروب الفن الشرقى - ينشأ عندما يشعر الإنسان بانفصاله عن العالم الخارجى وعن سائر البشر. وهنا يساور الإنسان الشعور بـ "التهيب إزاء الفضاء" فيفرض شكلاً صارماً تجريبياً لا حياة به على موضوعه، محاولاً بهذا أن ينظم خبرته على نحو يمكنه من التحكم فيها. ويعتقد هيوم أن القرن العشرين يتحرك فى هذا الاتجاه. وقد دعم حجته بأن ربط بين

هذا الاتجاه وانتعاش النظرية الدينية التى تؤكد انفصال الإنسان، وتقوم على عقيدة "الخطيئة الأصلية". ومن الممكن أن نتقبل تقسيم هيوم للفن إلى هذين النمطين باعتباره فرضاً موحياً. غير أنه لا يكاد يكون مقنعاً على النحو الذى تركه عليه. وهو يترك الكثير من المشاكل الرئيسية لنظرية النقد بلا إجابة. وأهم هذه المشاكل ما هو متضمن فى الاعتقاد الكلاسيكى بأن الشكل، بأى نوع من أنواعه، ليس سوى الواقعية الموضوعية للشيء، وحالته إذ يعمل فى الطبيعة ذاتها، وأن الفن يكون ذا قيمة على قدر ما يكشف عن هذا الشكل، مؤدياً إياه أو معيداً توزيعه من خلال وسيطه الخاص الذى هو الكلمة أو الصوت أو اللون. واعتقاد هيوم الضمنى بأن الشكل فى الفن "الحيوى" وهم وابتداع ذاتى من تلفيق ذهن المتقن هو، بطبيعة الحال، تفسير ممكن لهذا الضرب من الفن. ولكن الفن "الهنسى" الذى دافع عنه هيوم ووضعه على الطرف المقابل يمكن أن يكون ذاتياً هو الآخر. فهو مفروض مباشرة على الطبيعة، بل إن

قيمته الكبرى - كما أكد هيوم - هي أنه مضاد للطبيعة. كذلك لم يشرح هيوم مفهوم "التهيب أمام الفناء" الكامن تحت الفن الهندسى شرحاً كافياً. وإنما افترض ببساطة أن وجوده أمر محتوم وكان يدافع عنه، على نحو رومانتىكى، لأنه "أعظم حدة". وموقف هيوم فى هذا للصدد شبيه بموقف الناقد الأمريكى ليرفنج باييت (١٨٦٥ - ١٩٢٢) فى أنه موقف توصل إليه صاحبه على نحو سلبى، وإن كان قد قام برد فعل قوى ضد القرن التاسع عشر. والفرق بينهما هو أن هيوم كان ينظر إلى الفنين الكلاسيكى والرومانتىكى على أنهما مقابلان للفن التجريدى. أما باييت فقد كان خليقاً بأن يعد نزعة هيوم الشكلية التجريدية أحد وجهى العملة التى تمثل الرومانتىكية وجهها الآخر. إن كلا الاتجاهين مهتم بوسيط الفن على حساب موضوعه، وكلاهما يصور تفكك الموروث الكلاسيكى من طريق الانسحاب من الحياة الواقعية. فالرومانتىكى ينسحب من الواقع إلى فن يعتمد على الاستجابات العاطفية المحفوظة. والتجريدى يواصل هذا

الانسحاب رغم أنه يحتج على عاطفة الرومانتىكى ويسعى إلى أن يستبدل بها طريقة أكثر تقناً فى تحقيق استجابة المتلقى.

وثمة معالجة أقل تطرفاً لنظرية هيوم فى الفن توجد فى مقالته القوية للتأثير "الرومانتىكية والكلاسيكية". وفى هذه المقالة يكرر اعتراضه على الرومانتىكى دون أن يوهن حججه بالربط بين ما ينفر منه وبين الموروث الغربى بأكمله. والحق أن ما وصفه هنا على الطرف المقابل نظرياً للفن الرومانتىكى إنما هو مفهوم للكلاسيكية واسع بما يكفى لأن يجعله يتضمن لا آثار الكلاسيكيين الأقدمين وحدهم وإنما أيضاً آثار شكسبير وأغلب كتاب العصر الإليزابيثى والموروث الكلاسيكى الجديد للقرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر. وفى مقابل ذلك نجد أن ما يهاجمه هيوم باعتباره رومانتيكياً إنما يقتصر على فن القرن التاسع عشر. وهو كباييت يصب هجومه على افتقار ذلك الفن إلى التين، ويربطه بتمجيد النزعة الإنسانية والعواطف للرطوبة والرائ

للذات وارتقاء قيمة الدين المنظم، أو كما يقول: "إنك لا تؤمن بالجنة، ولهذا تبدأ في الاعتقاد بجنة على الأرض. وبمعنى آخر فإنك تحصل على الرومانتيكية: وإن خير تعريف أستطيع أن أقدمه لها هو أنها دين مراق". وقد غدا الكثير من ملاحظات هيوم بمثابة عبارات محفوظة بعد الحرب العالمية الأولى. ويصدق هذا بصفة خاصة على ملاحظاته الموجزة عن الأسلوب. فإن نغمته في هذا الصدد توحي بمثل أعلى يمكن أن يوصف بأنه كلاسيكي جديد: مثل أعلى يتوصل إليه من طريق "التوهم" أكثر مما يتوصل إليه من طريق "الخيال" بالمعنى الذي أعطاه كولردج لهاتين الكلمتين ويتسم بجفاف الأسلوب وصلابته. وقد انتقل هذا التصور للأسلوب الشعري إلى الأجيال الخالفة، إما مباشرة من طريق هيوم أو بطريقة غير مباشرة من طريق ت.س. إليوت، وساعد على تجديد الاهتمام بالشعراء الانجليز الميتافيزيقيين أثناء العشرينيات والثلاثينيات. وتمثل تأثيره في الشعراء والنقاد على السواء في

تشجيعهم على تطور التهذيب والأناقة والتمدين في الأسلوب، وهي صفات كانت تختفى من الشعر الانجليزي بعد وفاة ألكسندر بوب.

المترجم

الفن الحديث وفلسفته

إن خوف الذهن من المجهول لم يخلق الآلهة الأولى فحسب وإنما الفن الأول أيضاً.

- ١ -

ربما كان عنواني مضللاً من حيث إنه يركز على الفن الحديث^١ نفسه أكثر مما يركز على فلسفته. وإن للنصف الأخير مما سأقوله هو فقط للذي يتناول الفن نفسه: أما القسم الأول فهو مكرس لاعتبارات عامة تماماً يلوح لي أنها ضرورية لفهمه على الوجه الأمثل. وأنا أعلم أن هذا قد يلوح بناءً فوقياً غير ضروري وأقرب إلى الإغراق في الخيال. وقد يشعر الفنان بأنه لا أعدو أن أدخل

^١ يشير المؤلف إلى الحركات الجديدة التي كانت قد بدأت تجتنب الانتباه عند تاريخ هذه المقالة التي أعدت لمحاضرة أقيمت أمام "جمعية البحث" في ٢٢ يناير ١٩١٤ - هيربرت ريد.

كل أنواع الاعتبارات الأدبية للفاضة التي لا صلة لها بالفن نفسه. والحركات الحديثة في الفن تكون عادة مصحوبة بمحاولات مهوشة للتفكير ولكنها متحمسة لربطها بحركات غير متصلة تماماً في الفلسفة تلوح لأذهن الصحفي ملونة بنفس هذا النوع من الانفعال. هناك على سبيل المثال أناس يحاولون أن يربطوا التكعيبية بأفلاطون. والفنان إذ يدرك أن هذه التفسيرات هي مجرد العاطفة للمغربة المختلطة التي هي عليها قد يقبلها بروح مرحة بقدر ما تقدم نوعاً من المناصرة لحركة جديدة.

غير أنه يلوح لي أن ثمة سبيلاً آخر لتناول الفن من وجهة نظر عامة تتبع خطوط الشيء نفسه على نحو أشد اتصالاً به. وهي قد تكون مبررة من حيث أنها لا تحاول أن تعالج الفن نفسه بقدر ما تحاول أن تعالج اللغة التي يحاول بها الفنان أو الناقد أن يشرح ذلك الفن. إن الناقد إذ يشرح اتجاهات جديدة كثيراً ما يزيقه باستخدامه لمعجم لفظي مشتق من الموقف القديم. وفكر أو معجم ألفاظ إحدى الفترات هي شيء يصعب،

على نحو غير عادي، الانشقاق عليه. وعلى حين أن الفنان قد يكون حرر نفسه من فترته الخاصة بقدر ما يخص فنه، وعلى حين أن المتفرج قد يكون حرر نفسه بالنظر إلى فترات أخرى في المتاحف، فإن للتحريرات العقلية - أو، على نحو أدق، اللغوية - للآتين، قد لا تكون مضت إلى الأمام موازية للتحرير الفني.

إن ما أعنيه، على نحو محدد جداً، هو هذا: إنني أعتقد أن الفن الجديد يختلف لا من حيث الدرجة وإنما من حيث النوع عن الفن الذي تعودنا عليه وأن هناك خطراً من أن فهم الجديد قد تعوقه طريقة في النظر إلى الفن لا تناسب سوى الفن الذي سبقه. والاعتبارات العامة التي أطرحها هي من هذا النوع. فهذا الفن الجديد هندسي من حيث الطابع على حين أن الفن الذي تعودنا عليه حيوي¹ وعضوي. وقد تصانف أنه

² قد يكون لي أن أضيف ملحوظة هنا عن استخدامي لكلمة حيوي. فهذه الكلمة بدلاً من أن يكون لها المعنى المحدد الذي ينبغي أن يكون لها قد صار لها معنى حي بمعنى قوى خلاق باعتبارها مقابلاً لضعيف ومحاك.

كانت هناك فنون هندسية أخرى كثيرة في الماضي. وأعتقد أن النظر في هذه الفنون قد يساعد المرء على أن يفهم ما هو مقبل، وعلى أن يتجنب التزييف الذي تحدث عنه. وقد أتمكن أيضاً بهذه الطريقة من أن أزيل تحيزات معينة تثق في طريق تنوق هذا الفن.

وإن ملاحظاتي لمعرضة أن تلوح مختلطة حيث أن حجتى، بوضعها الرامن، مؤلفة من ثلاثة أو أربعة أقسام لا أجد مجالاً لأن أعرض بالتفصيل سوى أحدها. وربما أمكننى أن أعطيها شكلاً أفضل بأن أطرح - في البداية - دعاوى معينة أؤكد أنها

والحق أن الفرق بين الحيوى وغير الحيوى قد صار ببساطة هو الفرق بين الجيد والردئ. وربما لم يكن هناك ما يدعو إلى أن أوضح أن استخدامى لكلمة "حيوى" في هذه المحاضرة لا صلة له، من أى نوع، بهذا المعنى للكلمة. فالفنون الحيوية والآلية أو الهندسية قد تكون حيوية أو غير حيوية بالمعنى المتداول للكلمة. ويجوز للإنسان أن يقول، على نحو معقول، إن الفن البيزنطى الهندسى يكشف عن افتقار معين إلى الحيوية بهذا المعنى. وقد اختلف مع هذا، ولكنى حتى إذا لم اختلف معه أعتقد أن استخدامى لكلمة "حيوى"، كما عرفتها، مسموح به.

صانقة، ولكنى لا أحاول أن أثبتها هنا:

١. ثمة ضربان من الفن: هندسى، وحيوى، متميزان عن بعضهما من حيث النوع بصورة مطلقة. وهذان الفنان ليسا تعديلات لنفس للفن وإنما يسعيان إلى أهداف مختلفة وقد لوجدا من أجل لرضاء حاجات مختلفة للذهن.

٢. كل من هذين الفنين يناظر اتجاهات عاماً معيناً نحو العالم وينبع منه. وأنت تجد فترات طويلة من الزمن يكون فيها أحد هذين الفنين، باتجاهاته العقلية للمناظرة، هو وحده الذى يسود. لقد كان الفن الحيوى لليونان وعصر النهضة يناظر اتجاهات معينة للذهن، والفن الهندى قد كان دائماً مواكباً لاتجاه عام مختلف، ذى حدة أكثر من هذا.

٣. وهذه هى حقيقة النقطة التى أرمى إليها: إن عودة لنبثاق الفن الهندسى يجوز أن تكون تمهيداً لعودة لنبثاق الاتجاه للمناظر له لزاء للعالم، وبالتالى لتصعد موروث عصر النهضة الإنسانى

السنزعة. والحقيقة الماثلة في أن هذا التغيير يحدث أولاً في الفن، قبل أن يحدث في الفكر، يسيرة على الفهم لهذا السبب. فنحن من الانغماس في روح الفترة التي نعيش فيها، وتأثيرها فينا هو من القوة إلى الحد الذي نجد معه أننا لا نستطيع الفرار منها إلا بطريقة غير متوقعة - وإذا جاز لي أن أقول هذا - من خلال اتجاه جانبي كالفن.

وأنا أؤكد إذن الطابع المطلق للاختلاف بين هذين الفنين ليس فقط لأنه مهم لفهم الفن الجديد نفسه وإنما لأنه يمكنني من أن أقدم بدعوى أوسع نطاقاً بكثير.

وهذا هو الترتيب المنطقي الذي أقدم به معتقداتي. ومن الطبيعي أنني لم أتوصل إليها بذلك الترتيب. لقد انتهيت إلى الاعتقاد أولاً وقبل كل شيء - لأسباب منبئة للصلة تماماً بالفن - بأن اتجاه عصر النهضة كان يدنو من نهايته، ثم أكد لي ذلك انبثاق هذا الفن. لقد بدأت بتغيير في الفلسفة ومثلت لهذا بتغيير في الفن، أكثر مما فعلت العكس. وإن دعوى كدعوى

الأخيرة لهي من الانتفاع بحيث تلوح خاوية بعض الشيء، وإنه ليكون سخفاً تماماً متى أن أحاول تقرير مثل هذا الموقف في مجال نصف الصفحة التي أنوي تخصيصها لها، ولكن ربما أمكنني أن أجعلها تلوح أكثر إقناعاً بأن أقرر كيف صرت، أنا شخصياً، أؤمن بها، وسيكون عليكم أن تغفروا لي صياغتي لها على شكل ترجمة ذاتية، لأنه في نهاية المطاف نجد أن تصدع اتجاه عام - إن حدث - سيكون مجموعة من السير الذاتية: فاولاً هناك اعتقادي أنه بالرغم من تنوعها غير العادي للظاهري، فإن الفلسفة الأوربية منذ عصر النهضة تكون وحدة. وأنت تستطيع أن تفصل الفلسفة إلى قسمين: القسم التكنيكي والعلمي، ذلك الذي كان الأخرى أن يسمى ميتافيزيقياً، وقسم آخر نجد فيه أن الجهاز الذي فصل في القسم الأول يستخدم للتعبير عن اتجاه الفيلسوف نحو العالم، أو ما يمكن تسميته بنتائجه. وهذه تتبثق في الفصل الأخير من الكتاب. وفي الفصول الأولى يجوز أن نشبه الفيلسوف برجل يرتدى الدروع: إنه يخيفك،

كضرب من الآلة غير الشخصية. وفي الفصل الأخير تذكر أنه عار، وإنساني تماماً. إن كل فيلسوف يقول إن العالم غير ما يلوح أنه عليه. وفي الفصل الأخير يخبرك بما يعتقد أنه عليه. ولما كان قد تجشم مشقة إثبات ذلك، فقد تفترض أنه يعتبر الصورة النهائية التي يقدمها للعالم مرضية.

والآن فما هي ذى النقطة التي أريد إيرادها: إن كل فلسفة منذ عصر النهضة هي، بمعنى معين، ترضى بتصور معين للعلاقة الإنسانية بالعالم، والآن فما هو هذا التصور؟ إننا نجد أول إشارة إليه في بدايات عصر النهضة نفسه، في شخص كبيكوديلاميراندولا على سبيل المثال. وأنت تجد إشارة إلى فكرة هناك عن شيء ما يبلغ ذروته أخيراً في عقيدة هي نقيض عقيدة الخطيئة الأصلية: الاعتقاد بأن الإنسان باعتبار جزءاً من الطبيعة هو، في نهاية المطاف، شيء مريض. والتغيير الذي يفترض أن كوبر نيكوس قد أحدثه هو، بالضبط، عكس الحقيقة. قبل كوبر نيكوس لم يكن الإنسان مركز للعالم. أما بعد كوبر نيكوس

فقد صار كذلك. وأنت تجد تغييراً من عمق وحدة معينين إلى تلك التفاولية المسطحة والسقافة التي مرت بمراحلها الأولى من الاضمحلال مع روسو وبلغت ذروتها أخيراً في حالة الوحولة التي نعيش نحن فيها لسوء حظنا وإذا أردنا برهاناً على الاختلاف الجذري بين هذين الاتجاهين فما عليك إلا أن تنظر إلى الكتب التي تكتب الآن عن الديانة والفلسفة الهنديتين. ثمة عجز مصاب بفقر الدم خالص من فهم العطل المجرد الذي لا يعرف الحلول الوسطى لهذا الاتجاه الديني.

وقد يلوح من قبيل المفارقة بالنظر إلى التأكيد غير العادي للحياة بواسطة الفلسفة في الوقت الحاضر أن أؤكد أن هذا الاتجاه لعصر النهضة يدنو من نهايته. ولكني أعتقد أن هذا الازدهار هو آخر جهد له.

وحوالي الوقت الذي توصلت فيه إلى هذا النوع من العقيدة رأيت الفيسفساء البيزنطية لأول مرة. وخطابي هذا خطوة أبعد نحو العقيدة التي عبرت عنها في هذه الدعوى. لقد ابتعدت بنفسى عن النظرة

المعاصرة (وكما سأبين فيما بعد في حالة الفن، حيث إن أول محاولة لصياغة اتجاه مختلف تكون دائماً عودة إلى القدم) ملت إلى اعتناق رأى ليس بالبالغ الاختلاف عن ذلك الذى كان يعتنق فى تلك الفترة - فى ذلك الوقت إذن أثرت فى تلك النفساء لا باعتبارها شيئاً غريباً وإنما باعتبارها معبرة - على نحو مباشر تماماً -

عن اتجاه اتفق معه. ونتيجة لهذا الحادث فقد صار بوسعى أن أنظر إلى الفن الهندسى من الداخل، إن جاز لى أن أقول هذا. وعند ذلك تبينت كم أن الطابع الهندسى ضرورى ولازم فى محاولة التعبير عن حدة معينة.

وأخيراً فقد تعرفت على هذا الطابع الهندسى وهو يعاود الانبثاق فى الفن الحديث وأن أفكر على وجه الخصوص فى قطع نحت معينة رأيتها منذ بضع سنوات خلت للمستتر إيستايين.

هنا إذن، على نحو أولى تماماً، كل عناصر الموقف الذى طرحته فى دعاوى الثلاث. وفى تلك الوقت، فى مقالة لبول إرنست عن الفن البيزنطى، وقعت على إشارة إلى

عمل ريجل وفورينجر. وعند هذا الأخير على وجه الخصوص وجدت تقريراً واضحاً على نحو غير عادى، يقوم على معرفة واسعة بتاريخ الفن، رأى يشبه كثيراً الرأى الذى حاولت أن أصوغه. وهذا العام الأخير سمعته يحاضر وتحدثت معه قليلاً فى مؤتمر برلين لعلم الجمال. وما يلى هو، من الناحية العملية، ملخص لأراء فورينجر.

- ٢ -

هناك هذان النوعان المختلفان من الفن. هناك أولاً الفن الذى هو طبيعى فى نظرك: الفن اليونانى والفن للحديث منذ عصر النهضة. وفى هذه الفنون تجد أن الخطوط ناعمة وحيوية. وهناك فنون أخرى كالفن المصرى والهندي والبيزنطى حيث يجنح كل شيء إلى أن يكون زاوياً وحيث تجنح الانحناءات إلى أن تكون عمالية وهندسية وحيث تصوير الجسم الإنسانى - على سبيل المثال - كثيراً ما يكون غير حيوى تماماً، ومحرفاً ليتلاءم مع خطوط صلبة وأشكال تكعيبية من أنواع مختلفة.

فما صلة الاختلاف غير العادى بين هذه الفنون الهندسية والفنون التى اعتدنا أن نعجب بها؟ ولم لا تتم على شىء من الصفات التى اعتدنا أن نجدما فى الفن؟

نستطيع على الفور أن نضع جانباً فكرة أن الاختلاف بين الفن القديم والفن القالى له راجع إلى اختلاف فى المقدرة، وفكرة أن الأشكال الهندسية استخدمت لأنه لم تكن لدى الفنان المقدرة الفنية اللازمة لنحت التصوير الأكثر طبيعية للجسم. إن خصائص الفن القديم ليست راجعة إلى العجز، ففى مصر فى الوقت الذى أبان للنحت المصرى فيه عن أسلبة عظيمة عظمة أى شىء نجده فى الفن القديم كشف الفن المنزلى لهذه الفترة عن واقعية بالغة الادهاش. والمصريون لم يعمل عليهم قط فى المقدرة الفنية الخالصة على التحكم فى المواد الخام. ومن الواضح تماماً أن ما أنجزوه كان متعمداً.

ونحن إنن مضطرون إلى العودة إلى فكرة أن الفن الهندسى يختلف عن فننا لأن مبدعى تلك الفن كانوا يضعون نصب أعينهم هدفاً مختلفاً

تماماً عن ذلك الذى كان يتبناه مبدعو فن أكثر طبيعية. إن الفكرة القائلة بأن للفن إشباع لحاجة عقلية معينة وبالتالي أنه عند النظر إلى عمل فنى من هذا النوع من الضرورى ليس فقط أن نفكر فى الموضوع نفسه وإنما فى الرغبة التى يراد به أن يشبعها هى فكرة يصعب علينا جداً أن ندركها للسبب القالى: إن الجانب الذاتى من الفن لا يفرض قط على انتباهنا، لأنه يتصادف أن للفنون التى نحن متعودون عليها، الفن الكلاسيكى وفننا، تمتلك نفس العنصر الذاتى. وعلى ذلك فإنه لا يعن لنا قط أن الفن الكلاسيكى إشباع لرغبة من بين رغبات أخرى ممكنة، حيث أننا نظن دائماً أن هذا الفن هو إشباع للرغبة التى ينبغى، حتماً، أن تكون وراء كل فن. وهكذا نقيم التصوير الكلاسيكى وتصورنا نحن للفن على شكل مطلق وننظر إلى كل فن قبل الفن الكلاسيكى على أنه ضروب ناقصة من النضال نحوه، وإلى كل ما بعده على أنه انحدار عنه.

إنه لمن الضرورى أن ندرك أن كل فن إنما يخلق لإشباع حاجة

خاصة - وأنه عندما تشبع هذه الرغبة فإنك تدعو العمل جميلاً: غير أنه إذا كان المراد بالعمل أن يشبع رغبة وحاجة عقلية مختلفتين عن رغبتك وحاجتك أنت، فسلوح لك - بالضرورة - صخرياً وبلا معنى. وطبيعي أننا لا ندعو هذه الفنون الهندسية جميلة لأن الجمال في نظرنا هو إشباع لحاجة معينة، وهذه الحاجة لا يستطيع للفن القديم قط أن يشرع في إشباعها مما يلوح من موقفنا أكبر تحريف لا بد أنه كان في نظر الناس الذين أخرجوه على جمال وتحقيق لرغبة ما.

انظر إذن إلى الاختلاف بين هذين النوعين من وجهة النظر هذه. خذ أولاً الفن الذي هو طبيعي جداً في نظرنا. فما الاتجاه الكامن وراءه، وأية حاجة صمم بحيث يشبعها؟

إن هذا الفن، باعتباره مقابلاً للفن الهندسي، يمكن أن يوصف - على نطاق واسع - بأنه طبيعية أو واقعية - مستخدمين هذه الكلمات بأوسع معانيها ومستبعدين تماماً مجرد محاكاة الطبيعة. إن منبع المتعة التي

يستشعرها الناظر إلى منتجات الفن للذي من هذا النوع إنما هو شعور بالحيوية المتزايدة، وعملية هي ما يسميه الكتاب الألمان في علم الجمال بالتقصص للوجداني.

وربما كانت هذه العملية أعقد بعض الشيء من أن أصفها بإيجاز هنا ولكننا - إذا وضعنا الأمر في صيغة عامة - نستطيع أن نقول إن أي عمل فني نجده جميلاً إنما هو موضوعة لمقدرتنا الخاصة بالنشاط وحيويتنا. فقيمة خط أو صورة تتمثل في قيمة الحياة التي تشمل عليها، بالنسبة لنا، ونضع الأمر على نحو أبسط فنقول: إنه في هذا الفن يوجد دائماً شعور بالميل إلى - الاستمتاع - بالصور والحركات الموجودة في الطبيعة. ومن الواضح - على ذلك - أن هذا الفن لا يمكن أن يقوم إلا بين شعب علاقته بالطبيعة الخارجية هي على نحو يسمح بهذا الشعور بالمتعة في تأمله.

ولنتحول الآن إلى الفن الهندسي. من الواضح تماماً أنه لا يكشف عن استمتاع بالطبيعة ولا سعى وراء الحيوية. وصوره هي ما يمكن دائماً

أن يوصف بأنه صلب ولا حياة فيه. فالشكل المقيد للهرم وكبت الحياة في الفسيفساء البيزنطية تبين أنه وراء هذه الفنون لا بد أنه قد كان ثمة دافع هو النقيض المباشر لذلك الذي يجد رضاء في طبيعة الفن اليوناني وفن عصر النهضة:

وهذا هو ما يدعو فورينجر بالميل إلى التجريد.

فما طبيعة هذا الاتجاه؟ وما وضع ذهن الشعب الذي سيطر على فنه؟

يمكن أن يوصف، على نحو عام جداً، بأنه شعور الانفصال في وجه الطبيعة الخارجية. وعلى حين أن الفن الطبيعي هو نتيجة علاقة حلولية سعيدة بين الإنسان والعالم الخارجي فإن الميل إلى التجريد، على النقيض من ذلك، يحدث لدى الأجناس التي يكون موقفها من الطبيعة هو النقيض بالضبط لذلك. ومن الطبيعي أن هذا الشعور بالانفصال يتخذ صوراً مختلفة على المستويات المختلفة للثقافة.

خذ أولاً حالة الشعوب الأكثر بدائية. إنها تعيش في عالم افتقاره إلى

النظام وتحكميته الظاهرية لا بد أن يوحى إليها بخوف معين. وربما استطاع المرء أن يحصل على وصف أفضل لما لا بد أن يكون حالتهم الذهنية إذا هو قارنها بالخوف الذي يجعل بعض الناس عاجزين عن أن يعبروا أماكن مفتوحة. إن الخوف الذي أعنيه هنا، على أية حال، عقلي وليس فيزيقياً. فهم يسيطر عليهم ما يسميه فورينجر نوعاً من التهيب الروحي: "التهيب إزاء المكان في وجه الخلط المتنوع والتحكمية اللذين يتسم بهما الوجود. وفي الفن تؤدي هذه الحالة الذهنية إلى رغبة في خلق شكل هندسي تجريدي معين هو - باعتباراه باقياً ودائماً - سيكون ملجأ من تنفق ولانولم للطبيعة الخارجية. والحاجة التي وضعها الفن هنا ليست هي الابتهاج بصور الطبيعة، الذي هو مميز لكل الفنون الحيوية، وإنما هو العكس بالضبط. ففي إعادة إنتاج الموضوعات الطبيعية ثمة محاولة لتقويتها من صفاتها للحية المميزة بغية جعلها ضرورية وغير متحركة. ويترجم التعبير إلى شيء ثابت وضروري. وهذا يؤدي إلى خطوط

صارمة وصور متبلورة مئة لأن
الانتظام الهندسي الخالص يمنح متعة
معينة للبشر الذي أتعبهم غموض
المظاهر الخارجية. والخط الهندسي
شيء متميز بصورة مطلقة عن الخلط
والقوضى والتفاصيل العارضة
للأشياء الموجودة.

وينبغي لي أن أوضح أن هذه
الحالة من الخوف ليست بأى معنى
فرضاً مسبقاً ضرورياً للميل إلى
التجريد. فالغرض المسبق الضروري
هو فكرة عدم التوافق أو الانفصال
بين الإنسان والطبيعة. ولدى الشعوب
التي من قبيل الهنود والبيزنطيين يتخذ
هذا الشعور بالانفصال شكلاً مختلفاً
تماماً.

ونلخص، إذن، هذه النظرة إلى
الفن: إنها لا يمكن أن تفهم فى حد
ذاتها وإنما ينبغي أن تؤخذ كعنصر
فى عملية عامة للتكيف بين الإنسان
والعالم الخارجى. وطابع هذه العلاقة
يقرر طابع الفن. وإذا كان هناك
اختلاف فى "الطاقة" بين الإنسان
والعالم الخارجى، وإذا كانا على
مستويين مختلفين، بحيث تكون
العلاقة بينهما - إذا جاز لنا استخدام

هذا التعبير - قطعاً مائلاً منحدرًا،
فإن التكيف بينهما فى الفن يتخذ
صورة ميل إلى التجريد. أما إذا لم
يكن هناك، على العكس، تناقض بين
الإنسان والعالم الخارجى، وإذا كانا
كلاهما على نفس المستوى، الذى
عليه يشعر الإنسان بأنه متحد مع
الطبيعة وليس منفصلاً عنها، فإنك
تحصل على فن طبيعى.

وعلى ذلك فإن فن شعب من
الشعوب خلق بأن يجرى موازياً
لفلسفته ونظريته العامة إلى العالم. إنه
سجل لطبيعة التعارض بين الإنسان
والعالم. وعلى ذلك فإن كل جنس،
نتيجة لموقفه وشخصيته، ميل إلى
أحد هذين الاتجاهين وفنه خلق بأن
يعطيك مفتاحاً لميكولوجيته.

ومن السهل أن نتتبع هذه
التغيرات المتوازية. وقد تحدثت عن
ذلك الشعور بالتهيب إزاء المكان
الذى أنتج الميل إلى التجريد فى الفن
البدائى. وقد كان هذا الميل خلقياً بأن
يكون مستحيلاً فى حالة شعب
كليونان فى الوقت الذى كانوا قد
تحرروا فيه أخيراً من العناصر
الشرقية لأصولهم ولم يتجهوا إلى

الاتجاهات الشرقية من جديد. ولدى شعب كهذا تجد شعوراً بالثقة في وجه العالم يعبر عن نفسه في الدين على شكل إضفاء للطابع البشرى على معين. والشعور بالتناغم مع العالم قد قضت عليه أوضاع ملثمة معينة والمعرفة المتزايدة (العقلانية). وعلى ذلك فإنك تستطيع أن تتحدث هنا عن فترة دينية كلاسيكية مثلما تتحدث عن فترة فنية كلاسيكية. إن كليهما ليسا سوى مظهرين مختلفين لنفس التصور الكلاسيكي الذي عرفه جوته بأنه ذلك الذي فيه الإنسان "يشعر بنفسه واحداً مع الطبيعة وبالتالي لا ينظر إلى العالم الخارجى كشيء غريب وإنما كشيء يعرف أنه يجاوب مشاعره الخاصة".

وفى حالة الشرقيين فإن الشعور بالانفصال عن العالم لم يكن يمكن استبعاده بالمعرفة. لقد كان شعورهم بالوجود الذى لا يسبر له غور أكبر من شعور الإغريق. إن الرضاء بالمظاهر مقصور على أوروبا. ففيها وحدها عبر عن الفكرة المجردة فوق الإنسانية للمقدس من طريق التمثيل المبثذل. وليس هناك معرفة يمكنها أن

تقلل من خوف الهندي النظري من العالم، حيث أنه ليس كما فى حالة الإنسان البدائى أمام المعرفة وإنما فوقها. وبالتالي فقد ظل فنهم هندسياً. وفى ضوء هذا الميل إلى التجريد أريد أن أتناول الفن الحديث. ومهما يكن من أمر فإننى قبل أن أفعل هذا أريد أن أجعل الاتجاه أوضح بأن أذكر بعض الأمثلة الفنية لعمله فى النحت.

فى محاولة الفنان الابتعاد عن تدفق الوجود ثمة محاولة لأن يخلق - على النقيض منه - فردية مادية مغلقة على ذاتها بصورة مطلقة. والتجريد أصعب فى المستدير منه فى المسطح. فبثلاثة أبعاد نحصل على نسبية وغموض المظهر. وقطعة النحت فى استدارتها تلوح ضائعة فى سياقها كالموضوع الطبيعى نفسه. وعلى ذلك فإن الأسلبة المستخدمة فى المستدير أكبر منها فى النقش. وفى النحت اليونانى القديم على سبيل المثال نجد أن الأتارع مجاورة للجسم، وأى تقسيم للمسطح يتجنب بقدر المستطاع والتقسيمات والإبانات التى لا سبيل لتجنبها تقدم دون تفصيل. لقد

كانت الآلية الأولى على الدوام تجريدات خالصة دون أى شبه بالحياة. وأى إضعاف لهذه الصور التجريدية والتقريبات من الواقع قد كان بحيث يسمح بدخول للتغير والحياة ومن ثم يفعل ما يراد تجنبه - لقد كان خليقاً بأن ينتزع الشيء من الأبدية ويضعه فى الزمان. وفى الفن الصرحى يستخدم التجريدى واللا عضوى دائماً لجعل العضوى يلوح باقياً وأبدياً. وأول قاعدة للفن الصرحى ينبغى أن تكون إحاطة قوية للأشكال التكعيبية. وإنه لمن السخف أن نظن أن البنائين الذين نحتوا وجه شكل قديم لم يكونوا يملكون المقدرة على فصل الأترع أو السياق عن الجسد. والحقيقة المائلة فى أنهم فعلوا ذلك فيما بعد فى الفن اليونانى الكلاسيكى لم تكن راجعة إلى تقدم فى المقدرة الفنية. لقد خلف اليونان وراءهم حدة هذه الأشكال التكعيبية واستبدلوا بالمجرد العضوى لأنه ببساطة عندما تغير اتجاههم إزاء العالم تغيرت نواياهم. وإذا وصلوا إلى نوع من العقلانية المتفائلة لم يعودوا يشعرون بأى رغبة فى التجريد. ولم

يخلقوا آلهة كتلك الآلهة الأولى لأنهم لم يعودوا يملكون أى حدة دينية. وعندما نتحول إلى الفن المصرى نجد أنه فى محاولة للفرار من أى شيء قد يوحى بالنسبى وغير الباقى يوجد دائماً نفس الاتجاه إلى جعل كل السطوح مسطحة بقدر المستطاع. وفى الأشكال الجالسة فإن السياق والجسم تكون كتلة تكعيبية لا يظهر منها سوى الكتفين والرأس كإفراد ضرورى. ومعالجة القماش والشعر ليست سوى مثال آخر لهذه للرغبة فى جعل ما هو مرن وغير باق، على أوضح نحو، يلوح ثابتاً.

- ٣ -

والآن أصل إلى تطبيق التفرقة التى أقمتها بهذا التفصيل بين الفن الهندسى والحيوى على ما يجرى فى اللحظة الحاضرة.

وإذا كانت الحجة التى تابعتها صحيحة فإننى أكون ملتزماً بتقريرين. (١) ان فناً هندسياً جيداً ينبثق يمكن اعتباره مختلفاً من حيث النوع عن الفن الذى سبقه

حيث أنه أقرب كثيراً إلى الفنون الهندسية للماضى.

(٢) . . . إن هذا التغير من الفن الحيوى إلى الهندسى هو نتاج وسيكون مصحوباً بتغير معين فى الصامية وتغير معين فى الاتجاه للعام وإن هذا الاتجاه الجديد سيكون مختلفاً من حيث النوع عن النزعة الإنسانية التى سادت من عصر النهضة إلى الآن، وسيكون له أقيسة تمثيل معينة مع الاتجاه الذى كان الفن الهندسى تعبيراً عنه فى الماضى. ومن الطبيعى أن كلا من هذين التقريرين المنفصلين يسبق كثيراً الحقائق ومقدرتى على إثباتهما. وعلى ذلك فينبغى على هنا أن أقدم نفس التحفظ والتحذير بخصوص كلا التقريرين. على الرغم من أن كلا من الروح الجديدة والفن الهندسى الجديدة ستكون بينهما أقيسة تمثيل معينة مع الفترات المناظرة لهما فى الماضى فإنه لا يجب أن يظن، للحظة، أن هناك ما هو أكثر من قياس تمثيل هنا. ومن المحتمل أن الفن الهندسى الجديد، فى نهاية المطاف، لن يشبه

بأدنى درجة الفن القديم ولا سيكون الاتجاه الجديد إزاء العالم شيئاً جذاً بالاتجاه البيزنطى مثلاً. أما عن الذى سيبلغانه كلاهما، فعلاً، فمن السخف كما هو واضح أن أحول أن أقول هذا. وسيكون من الأسخف محاولة فعل هذا فى حالة الاتجاه للعام منه فى حالة الفن نفسه. ذلك إن من معتقدتى عند بداية هذه المقالة أن ذهن المرء هو من الانغماس فى فكر ولغة فترته لدرجة أن المرء لا يستطيع إبراز تصدع هذه الفترة إلا فى منطقة كالفن هى - عندما يتركز ذهن الإنسان على الفكر نفسه - ضرب من النشاط الجانبى.

وليس بوسع الإنسان أن يقوم بأكثر من تخمينات معينة عن الاتجاه الجديد باستخدام للقياس. خذ اتجاهين آخرين من اتجاهات الماضى سارا مع الفن الهندسى: البدائى والبيزنطى مثلاً. إن ثمة شيئاً معيناً واختلافاً معيناً من حيث صلتها بالإنسان والعالم الخارجى. فالبدائى يتبع مما سميناه ضرباً من التهيب العقلى إزاء المكان هو، فى الحقيقة، اتجاه خوف إزاء العالم. أما البيزنطى فينبغى مما

يمكن أن يسمى، دون دقة، ضرباً من الازدراء للعالم. وعلى الرغم من أن هذين الاتجاهين يختلفان كثيراً، فإن ثمة عنصراً مشتركاً في فكرة الانفصال باعتبارها مضادة للشعور الأكثر صميمية نحو العالم في الفكر الكلاسيكي وفكر عصر النهضة. وبالمقارنة مع التفاولية المسطحة والتافهة للإيمان بالتقدم فإن الاتجاه الجديد قد يكون، بمعنى معين، لا إنسانياً وتشاومياً، وعلى ذلك فإن تشاوميته لن تكون رافضة للعالم بالمعنى الذي كانه للفن البيزنطي.

غير أن المرء يكون على أرض أصلب كثيراً عندما يتناول الفن نفسه. فعلى أي أساس يقيم الإنسان هذا الاعتقاد بأن فناً هندسياً جديداً أخذ في الظهور؟ هناك أولاً البرهان الأكثر سلبية والذي يقدمه تغير الذوق.

إنك تجد اهتماماً غير عادي بالفنون المشابهة في المستقبل، بالنحت الهندي والفن البيزنطي والفن القديم عموماً. وليس هذا الاهتمام - كما كان من قبل - مجرد اهتمام أثرى. فالأشياء تحب مباشرة، وتقريباً كما كان يحبها الناس الذين صنعوها،

باعتبارها تعبيرات مباشرة عن اتجاه تود أن تعبر عنه. ولست أظن اللحظة أن هذا عن رضى. فلأنا أظن أنه تحت تأثير تصور زائف لطبيعة الفن، فإن أغلب الناس - حتى حين يشعرون به - يزيغون تثوقهم الحقيقي بالمصطلح اللفظي الذي يستخدمونه - ساذج ومستجد وجانبية الغريب، وما إلى ذلك.

وثمة برهان ثان وأكثر إيجابية يوجد في الخلق الفعلي لفن هندسي حديث جديد.

وأنت تجد في الوقت الحاضر في أوروبا خلطاً غير عادي في الفن وانشقاقاً تاماً على التقاليد. وهو من الأرباك بحيث أن أغلب الناس يضعونه في كتلة واحدة ولا يعون أنه في الحقيقة مؤلف من عناصر كثيرة متميزة بل ومتعارضة، لكونه حركة مركبة من أجزاء لا تعدو أن تكون رجعية، أجزاء ميتة، وليس فيها سوى جزء واحد يحتوى على إمكانية التطور. وعلى ذلك فإنني عندما أتحدث عن فن معقد جديد لا أفكر في الحركة بأكملها، وإنما أتحدث عن عنصر واحد يلوح أنه يصلب تدريجياً

وفصل ذلك عن باقى العناصر - ولست أريد أن يظن أى إنسان، على سبيل المثال، أنى أتحدث عن المستقبلية التى هى - بشكلها المنطقى - التقيض بالضبط للفن الذى أصفه، لكونها تآليهاً للتدفق وآخر ازدهار للانطباعية - وأنا أبتعد أيضاً أشياء كثيرة ربما كانت - كما سأحاول أن أبين فيما بعد - تمهيدات ضرورية لهذا للفن ولكنها الآن تجوزت: وأغلب الأعمال فى الحقيقة، التى يتضمنها لمصطلح ما بعد الانطباعية: جوجان وميلول وبرانكوزى.

ولو سمح المجال لشرحت لماذا أبتعد أيضاً عناصر معينة من التكعيبية وما قد يكون لى أن أدعوه بالتكعيبية التحليلية - ونظريات التفسير التى تجدها عند مترينجر مثلاً.

- ٤ -

وقبل أن أتناول فعلاً هذه الأعمال ينبغى أن أتحفظ فيما قلته بعض الشيء. لقد وضعت الأمر بصورة أقرب إلى الجسامة حين تحدثت عن الاتجاه العام الجديد. وربما كان هذا

تتأولاً للموضوع على مستوى خاطئ. وقد كان من الممكن تلمأ لهذا للتغير أن يحدث بدون أن يعى الفنانون أنفسهم هذا للتغير فى الاتجاه العام إزاء العالم. وعندما أقول "واع" فإنما أعنى واع على هذه الصورة المصاغة والأبسية. وقد كان تغير الاتجاه خليقاً بأن يحدث، ولكنه قد كان بحيث لا يتكشف إلا فى تغير معين فى حساسية الفنان ويقدر ما يعبر عن نفسه بالكلمات وفى تغير معين فى المعجم اللفظى. وتغير الاتجاه يكشف عن نفسه فى تغير للصفات التى يستخدمها الإنسان، ربما على نحو مفكك، للتعبير عن إعجابه بالعمل الذى يعجبه. إن أغلبنا لا يستطيع تقرير موقفنا ونحن نستخدم صفات هى فى حد ذاتها لا تشرح ما نعنيه ولكنها - بالنسبة لمجموعة فى فترة معينة، وبواسطة ضرب من الاتفاق المضمر - تغنو "حاملة" أو "رافعة" الاتجاه الجديد المعقد الذى ندرك جميعاً أننا مشتركون فيه ولكننا لا نستطيع أن نصفه أو نطله. وفى الوقت الحاضر نجد هذا للتغير متمثلاً فى القيمة التى تمنح صفات معينة.

فبدلاً من الصفات التي مثل: رشيق، جميل إلخ . . . نجد صفات مثل: متكشف، آلي، واضح الخطوط، مجردة، مستخدمة للتعبير عن الإعجاب.

وإذا نحينا جانباً كل هذا الحديث عن "اتجاه جديد" قد لا يكون الفنان، في بعض الحالات، واعياً به على الإطلاق، فما طبيعة الحساسية الجديدة التي تكشف عن نفسها في هذا للتغير في الصفات؟ إننا لو وضعنا الأمر بآدنى مصطلحاته، وهي على وجه التحديد أن الإنسان ليس على وعى بأي تغير في الهدف، وإنما يشعر فقط بأنه يفضل أشكالاً معينة وصوراً معينة إلخ ... وأن علمه قد صاغه ذلك التغير في الحساسية، فما هي طبيعة ذلك التغير في الحساسية في الوقت الحاضر؟ إذا عبرنا عن الأمر عموماً، فيلوح أن ثمة رغبة في التكشف والتجرد، ونضالاً نحو التركيب والابتعاد عن خلط وفوضى الطبيعة والأشياء الطبيعية. خذ مسألة عينية باستخدام الخط والسطح. في كل فن منذ عصر النهضة كانت الخطوط المستخدمة هي ما يمكن أن

يسمى خطوطاً حيوية. وفي كل منحني يوجد تنويع تجريبي معين يجعل المنحني غير آلي. ومن الواضح أن للخطوط قد رسمتها يد لا آلة. وأنت تجد رسكين يقول إنه ما من فنان أمكنه أن يرسم خطأ مستقيماً. وبقدر ما تمضي الحساسية فإنك تجد تكوفاً عن أي شيء له مظهر الآلية. افرض أن فناناً عليه أن يرسم جزءاً من آلة، حيث منحني معين ينتج عن تقاطع سطح وأسطوانة. إنه ما يكمن في غرض الآلة ومن الواضح أن نية المهندس هي أن يكون الخط منحني كاملاً وآلياً. والفنان في رسمه السطحين وتقاطعهما خلاق بأن ينكص عن إعادة إخراج هذه الدقة الآلية، وخليق بالغريزة أن يلتقط كل الخدوش العارضة التي تجعل المنحني تجريبياً وتقضي على طابعه الهندسي والآلي. وفي الفن الجديد - على العكس من ذلك - لا يوجد أي تكوص من هذا النوع. والأحرى أن فيه رغبة في تجنب الخطوط والسطوح التي تلوح مبهجة وعضوية، وفي استخدام خطوط نظيفة واضحة المعالم وآلية.

وسنجد فنانين يعبرون عن إعجابهم برسوم المهندسين حيث للخطوط نظيفة والمنحنيات هندسية كلها وللون - موضوعاً ليبين شكل اسطوانة على سبيل المثال - متدرج على نحو آلى بصور مطلقة. وسنجد نحائلاً يكره النوع المبهج من الغشاء الذى يرسخ، مع الزمن، على برونز قديم ويعبر عن إعجابه بالسطح الصلب التنظيف لخراف مكبس. وإذا اعتبرنا هذا، فى الحقيقة، الحساسية الجديدة ونظرنا إليه على أنه قمة عملية التصدع والتحول فى الفن، وهى العملية التى أخذت تتقدم منذ الاتطباعيين، فيلوح لى أن تاريخ العشرين سنة الأخيرة سيفقد أقرب إلى الفهم. وهذا يمكن للمرء فجأة من أن ينظر إلى المسألة على ضوء جديد.

ولنضع المسألة على نحو قبلى. إننا إذا سلمنا بالمقدمة القائلة إن اتجاهاً جديداً يتحدد بالتدرج، فما الذى نتوقع أنه سوف يحدث؟ وللمساعدة على إعادة التركيب هذه، نتكر ما قيل عن العلاقة بين الفنون الهندسية المتنوعة فى الماضى عند بداية القسم الأخير من مقالتي، من أنه توجد دائماً

عناصر معينة مشتركة، وأيضاً أن كل فترة لها خصائصها النوعية الخاصة بها. إن هذا الفن الجديد، الذى كانت الأشياء تتجه إليه، قد كان مقدراً له إذن أن تكون فيه عناصر معينة مشتركة مع الفنون الهندسية القديمة فى الماضى غير أنه لما كان فى الوقت ذاته فناً ينبثق لليوم فإنه من الضروري أن يكشف عن صفات أصيلة وفريدة معينة ترجع إلى تلك الحقيقة. انظر إذن إلى بداية الحركة. ليس بمقدور أى إنسان عند بداية حركة من هذا النوع أن يكون لديه أى تصور واضح لقمته النهائية - فذاك خليق بأن يكون سبقاً لنتيجة عملية خلق. وبأى من عنصرى الفن الهندسى الجديد - العنصر الذى يشترك فيه مع الفنون المشابهة فى الماضى، أو ذلك الذى هو نوعى وخاص به - يحتمل أن يكون الفنان على وعى عند بداية الحركة؟ من الواضح تماماً أنه سيكون على وعى بتلك العناصر التى توجد أيضاً فى الماضى. وهنا إذن تجد تفسير الحقيقة التى ربما تكون قد حيرت بعض الناس. إن فناً جديداً وحديثاً، كان

مقدراً له أن ينتهى باستخدام تنظيم تركيبى شبيه بالآلات يبدأ بما لاح أشبه بعودة رومانسية إلى الفن المتبرير للنهائى، مستلهماً - بوضوح - ضرباً من الحنين للماضى.

وثمة سبب آخر يدعم الميل إلى القديم هو صعوبة أن نجد، على الفور، منهجاً مناسباً فى التعبير. فعلى الرغم من أن الفنان يشعر بأنه لا بد أن يكون قد استغنى عن وسائل التعبير المعاصرة، فإنه ليس من السهل إيجاد منهج جديد أكثر ملائمة - والطريق من النية إلى التعبير لا يستبين بطريقة طبيعية، من الداخل إلى الخارج، إذا جاز لى استخدام هذا التعبير. وعلى الإنسان أولاً أن يجد له موطأ قدم فى هذا العالم الغريب والخارجى عن التعبير المادى، عند نقطة قرب النقطة التى هو متجه إليها. وعليه أن ينتفع ببعض وسائل التعبير الموجودة فعلاً ويعمل منها. نحو تلك التى تعبر عن تصويره الشخصى الخاص على نحو أكثر نقية وطبيعية. وما حدث إذن قد كان هذا: إن تغيراً معيناً فى الاتجاه قد حدث وبدأ من الناحية السلبية بشعور

بالمسخط على - ورد للفعل ضد - للفن الموجود. أو أنت تجد انشقاقاً على مناهج التعبير المعاصرة، واتجاهاً جديداً وإبراكاً أحد الأشياء يناضل من أجل التعبير، ولما كانت هذه للحدة - أساساً - هى من نوع للحدة المعبر عنها فى فنون قديمة معينة، فإنها - على نحو طبيعى ومشروع تماماً - قد وجدت موطأ لها فى هذه الصيغ القديمة وإن تكن باقية. وعلى ذلك فإن أسلوباً قديماً معيناً - كما انه، فى البداية، يساعد الفنان رغم انه قد ينحصر فيما بعد - يكاد يكون مرحلة ضرورية فى الإعداد لحركة جديدة.

ويلوح لى أن هذا خير سبيل لكى نصف ونفهم للحركة التى حملت بطاقة ما بعد الاتطباعية ملصقة عليها فى انجلترا. ورغم انه ربما أن الفنانين الأفراد لذلك العصر ما كانوا ليمضوا إلى أبعد مما فعلوا، فإننا إذا نظرنا إليهم من وجهة النظر العامة هذه، فالأفضل هو أن ننظر إليهم على أنهم المرحلة التمهيدية والمؤقتة من التجريب لإعداد منهج ملائم من للتعبير لحساسية جديدة وأحد. وليس

من الضروري أن نفعل أكثر من أن نذكر مثلاً واضحاً كجوجان.

وحالة سيزان أهم لأنه منه قد تطورت المرحلة الثانية من الحركة التي سميتها التكعيبية التحليلية. وهي أيضاً شائعة لأننا لم ندرك إلا حديثاً كم أن سيزان كان يختلف جذرياً عن كل معاصريه الانطباعيين. لقد قام برد فعل ضد سيولتهم. وكان يريد، كما قال، أن نصنع من الانطباعية شيئاً صلباً وباقياً كالفن القديم.

وقبل أن أعلق على هذا ينبغي أن أنكركم مرة أخرى بالتفرقة التي استخدمتها بين الطبيعة والتجريد. وأنا أريد أن أوضح أنه حتى في فترة من الفن الطبيعي والحيوي فإن ظلاً معيناً من الميل إلى التجريد يظل باقياً على شكل تكوين شكلي: إن بعض أنواع التكوين محاولات لجعل العضوى يلوح صلباً وباقياً. وفي أغلب المناظر الخلوية بطبيعة الحال فإن التكوين يكون إيقاعياً وليس شكلياً بهذا المعنى المتطرف، وبذلك فإنه ليس تعبيراً عن اتجاه إلى التجريد. وبهذه الحقيقة في ذهنك، انظر إلى واحدة من أحدث صور سيزان "تساء يستحمم"، حيث

كل الخطوط قد وضعت على شكل هرمي والنساء قد حرفن ليلآمن هذا الشكل. إنك، إذا كنت متعوداً على أن تبحث عن تكوين إيقاعي مبهم في الصورة، سينفرك أكثر مما يجتنبك هذا التكوين الهرمي. فالشكل منور بشدة، وهندسي من حيث الطابع، لدرجة أنه يكاد يرفع الرسم من مجال للفن "الحيوي" إلى مجال الفن التجريدي. إنه أقرب كثيراً إلى التكوين الذي تجده في الفسيفساء البيزنطية (الامبراطورة تيودورا) في رافينا، منه إلى شيء يمكنك العثور عليه في فن عصر النهضة.

وإذا أنت أنكرت وجود "ميل إلى التجريد"، على الإطلاق، في الفن، فسيكون من الطبيعي أن تتكرر ظهوره الواضح عند سيزان. ومستقول إن تبسيطاته لمسطحات (نمت منها التكعيبية بطبيعة الحال) لا ترجع إلى أي "ميل إلى التجريد" وإنما هي نتيجة لجهود لإعطاء نوع من الواقعية أشد صلابة في الموضوع.

وستؤكد أنه عندما قال سيزان إن صور الطبيعية يمكن ردها إلى المخروط والاسطوانة والكرة فإنما

كان يعنى شيئاً مختلفاً تماماً عن المعنى الواضح لكلماته. وهذه الإساءة لفهم سيزان تنتج عن الحقيقة الماثلة فى أنك قد رفضت أن ترى الحقيقة الواضحة وهى أن لديه إشارة إلى تلك "الميل إلى التجريد" للموجود فى فنون معينة للماضى. وليس الفرق بين استخدام المسطحات عند سيزان واستخدامها عند التكعيبيين أنفسهم هو الفرق بين تبسيط قائم على ملاحظة الطبيعة ومجرد تلاعب بالصيغ. فكلا التبسطين قائم على البحث فى الطبيعة، ولكن قيمتها بالنسبة للفنان لا تكمن فى منشأها وإنما فى الطريقة التى يستخدمان بها.

وهذه - فيما أظن - هى الطريقة التى ينبغى للمرء أن ينظر بها إلى هؤلاء المصورين، بغض النظر عن الصفات التى يظهرونها كمصورين ينتمون إلى الفترة الحيوية الماضية من فن التصوير. إنهم شائقون بالنسبة لمناجاة تجربتهم يبينون أول انبثاق تدريجى - فى حالة تجريب - لهذا الفن الهندسى الجديد الذى سيخلفه اتجاه إلى التجريد. ويجمل بى الآن أن أحاول تحديد خصائص الفن الجديد إذ

تتبقى من هذه المرحلة التجريبية، غير أن تلك أمر يصعب على القيام به حيث أن للشيء نفسه ما زال، إلى درجة كبيرة، تجريبياً. ولست أستطيع أن أقول ما الذى سيصنعه الفنانون بهذا المنهج. فإن تركيب هذا هو عملهم لا عملى. وهذا هو الشيء المضحك فى الموضوع. وأنا شخصياً أنتظر تطور هذا الفن بأكبر درجة من نفاذ الصبر. وشعورى نحو المسألة هو كما يلى: إنى أنظر إلى أغلب الصور التكعيبية بشعور معين من الاكتئاب. فهى، من وجهة نظر معينة، مختلطة. ولو سمح لى أن أتصرف ضد مبادئ الخاصة بقيقة، وأن أصف الأشياء للمجردة بمجاز مستعار من الحياة العضوية، فسأقول إنها تبدو أقرب إلى الأجنة، وأعتقد أنها سرعان ما ستتضح وتغدو واضحة. وأنا أصور ما سيحدث على هذا النحو: إن رجلاً يبدو شكله - إذا جاز لى أن أقول هذا - معتماً فى الثمن، يقف ويهز للتين عن نفسه ويتقدم ليمشى بمعنى أنه يتقدم ليفعل شيئاً. ونترك الاستعارة فنقول: إن التكعيبية تكف عن أن تكون تحليلية

وتتحول إلى فن هندسى تركيبى. والعناصر والمنهج الذى توصلنا إليه بصبر، من طريق التحليل، تبدأ فى أن تستخدم. وإذا أردت مثلاً عينياً للاختلاف الذى أعنيه فاقارن العمل الممثل فى كتاب مترنجر عن التكعيبية بعمل المستر ليستين والمستر لويس. ويلوح لى أن هذا الاختلاف مهم لهذا السبب: هناك الكثيرون الذين يمكنهم، إذا شرح الأمر لهم، أن يفهموا ما الذى يحاول التكعيبيون الأوائل أن يفعلوه. إنهم يتبعون نوع التحليل الذى صنعوه ولكنهم لا يستطيعون أن يروا كيف يستمر، أو كيف يمكن أن يتطور إلى فن جديد. أو أنا أعتقد أن هذا هو فى الواقع منبع الشعور المتحير لأغلب الناس عندما يواجههم مثل هذا الفن.

- ٥ -

وفى الختام قد يكون لى أن أغامر ببعض التخمينات عن الطبيعة المحتملة للطابع النوعى والفريد الذى سيفرق بين هذا الفن الهندسى الجديد وأسلافه. ويقدر ما يستطيع الإنسان أن يرى فإن الاتجاه الجديد "الاتجاه إلى

التجريد" لن يبلغ ذروته بالأشكال الهندسية البسيطة الموجودة فى الفن القديم قدر ما سيبلغها فى الأشكال الأكثر تعقيداً المرتبطة فى أذهاننا بفكرة الآلية. وفى هذا الارتباط بالآلية يحتمل أن نجد الصفة النوعية الفارقة للفن الجديد. وإنه لمن الصعب أن نحدد على الوجه الأمثل فى الوقت الحاضر ما ستكونه هذه الصلة بالآلية. إنه ليس لها صلة، من أى نوع، بالفكرة السطحية عن أنه يجب على الإنسان أن يُجمل الآلية. وهى ليست مسألة معالجة للآلية فى الروح ولمناهج الفن المقصود وإنما لخلق فن جديد له تنظيم وتحكمه مبادئ تتمثل فى الوقت الحاضر، دون قصد، إذا كان لى أن أستخدم هذا التعبير، فى الآلية. وليس من الضروري أن أكرر عند هذه المرحلة من المناقشة أنه لن يهدف إلى إشباع تلك الحاجة العقلية الخاصة التى تودى فى الفن الحيوى إلى إنتاج ما نسميه بالجمال. إنه يهدف إلى إشباع حاجة عقلية مختلفة تماماً: وعلى ذلك فإنه عندما يتحدث المستر روجر فراى، مثلاً فعل حديثاً، عن "الآلية باعتبارها جميلة

جمال الوردية فإنه يكشف عما قد
تضخ من عمله وهو أنه ليس لديه أى
تصور لهذا الفن الجديد وأنه فى
الحقيقة لا يعدو أن يكون مسرفاً فى
العاطفية كثير اللغو.

وهذا الربط بين الفن والآلية
يوحى بكل أنواع المشاكل. فماذا
ستكون العلاقة بين الفنان والمهندس؟
فى الوقت الحاضر فإن الفنان لا يعدو
أن يكون متلقياً بالنسبة للآلية. إنه
يعجب إعجاباً سلبياً، على سبيل
المثال، بتركيبات الصلب الفائقة التى
تكون هياكل المباني الحديثة، والتى
يعتبر إدراجها التدريجى داخل غلاف
طفيلى من الحجر أحد المآسى اليومية
التي تشهد فى شوارع لندن. فهل
سيظل الفنان سلبياً دائماً أم أنه سيقوم
بدور أكثر إيجابية؟ إن حل مشكلة
العلاقة بين الفن والآلية يمكن أن
يلاحظ فى الوقت الحاضر على عدة
أنحاء غريبة. فإلى جانب الاهتمام
بالآلية نفسها نجد محاولة لأن تخلق
فى الفن تركيبات تنظيمها يشبه جداً
نلك الذى نجده فى الآلات. وأغلب
تصاوير بيكاسو، على سبيل المثال،
مهما تكن البطاقات التى تعلق عليها،

هى فى أعماقها دراسات لنوع خاص
من الآلية.

غير أن هنا اعتراضاً من الواضح
أنه مشروع تماماً يمكن أن يثار،
فالرغبة فى خلق شيء آلى، بهذا
المعنى، قد يسلم بأنها مفهومة، ولكن
السؤال يظل: لماذا نستخدم الجسم
الإنسانى فى هذا الفن؟ ولم نجعله
يلوح كآلة؟ إن من تعودوا على فن
حيوى والذين أساس تفوقهم للفهم هو
ما دعوته بالتقصص الوجدانى، والذين
بالقالب يستمدون المتعة من إعادة
إنتاج التفاصيل الفعلية للحياة، ينفرهم
فن نجد فيه أن شيئاً يراد به أن يكون
جسداً يترك كل هذه التفاصيل
والصفات التى يتوقعونها.

خذ على سبيل المثال واحدة من
صور المستر وندام لويس. من
الواضح أن الاهتمام الوحيد للفنان
بالجسم الإنسانى إنما يتمثل فى
علاقات آلية مجردة قليلة ندركها فيه:
الذراع كرافعة وما إلى ذلك. فالشفغ
باللحم الحى من حيث هو كذلك، وبكل
التفاصيل التى تجعله حيواً - وهذا
مبجح - والتى نحب أن نراها يعاد
إخراجها، غائب عنه تماماً.

غير أنه إذا كان التقسيم للذي
أصررت عليه في هذه المقالة -
القسمة بين الاتجاهين المختلفين اللذين
يحتاجان نوعين مختلفين من الفن -
صحيحاً، فإن هذا الاعتراض يتداعى
أرضاً. إن ما تجده في لوحات للمستتر
لويس هو ما تجده دائماً في أي فن
هندسي. فكل فن من هذا النوع يحيل
العضوى إلى شيء غير عضوى
ويحاول أن يترجم المتغير والمحدود
إلى شيء غير محدود وضرورى.
والمسألة بسيطة تماماً، ذلك أنه مهما
كانت الرغبة في التجريد قوية، فإنه لا
يمكن إشباعها بإعادة إخراج الصور
التي لا تعدو أن تكون غير عضوية.
إن مكعباً كاملاً يلوح ثابتاً بالمقارنة
مع تدفق المظاهر، ولكن المرء يُغتنق
له إذا لم يشعر بأى اهتمام خاص
بأبدية المكعب: غير أنك إذا استطعت
أن تصنع الإنسان على شكل هندسي،
يرفعه من عرضه العضوى، فإنه الآن
يكون مختلفاً. وفي سعيك وراء مثل
هذا الهدف فإنك - حتماً بطبيعة
الحال - تضحى بالمتعة الناجمة عن
إعادة إخراج ما هو طبيعي.

وثمة مثال آخر طيب هو آخر
عمل لمستتر إيستين: رسوم النحت في
الغرفة الأولى لمعرضه: إن
موضوعاتها كلها متصلة بالميلاد.
ويعترض عليها لأنها عولجت بما
يسر النقاد أن يسموه بطريقة تكعيبية.
غير أن هذا يلوح لى مثلاً غاية في
التشويق لما كنت أتحدث عنه الآن.
إن الميل إلى التجريد والرغبة في
تحويل العضوى إلى شيء صلب
وباق يعمل هنا، لا على شيء بسيط،
كذلك الذي تجده في الأعمال الأقدم
عهداً، وإنما هو شيء أعقد بكثير.
وهو، على أية حال، نفس الاتجاه
يعمل في كليهما. والتجريد أعظم
بكثير في الحالة الثانية لأن التوليد،
الذي هو عين لباب كل الصفات التي
دعوناها هنا عضوية، قد تحول إلى
شيء فى مثل صلابة وبناء الشكل
الهندسي نفسه.

وكلمة آلية توحى إلى هنا بنقطة
تتطلب مناقشة وجيزة. فأنت تعترف
هنا بهذا التغيير فى الحساسية. وأنت
تجد أن الفنانين يبحثون عن
ويستخدمون أشكالاً وسطوحاً أحجم
عنها دائماً فنانون ماضينا المباشر. فما

هو سبب هذا التغيير فى الحساسية؟ من المحتمل أن أى إنسان يتفق مع الجزء التاريخى من هذه المقالة سيوافق على أن هذا التغيير فى الحساسية ناتج عن تغير معين للنية فى الفن، ومن الميل إلى التجريد بدلاً من السعى نحو التقمص الوجدانى. غير أن ثمة تفسيراً آخر يمكن تقديمه. وبينما يظهر أنه يجعل الأمر معقولاً، فإنه يلوح لى زائفاً. يمكن أن يقال إن الفنان يستخدم الخطوط الآلية لأنه يعيش فى بيئة آلات. ففى مناظر خلوى أنت خليك بأن تستخدم خطوطاً أنعم وأكثر عضوية. ويلوح لى أن هذا استخدام للتفسير المادى لأصل فن، وهو تفسير رقص عامة. وخذ الحالة الموازية لتأثير المواد الخام فى الفن - إن طبيعة المادة لا تخلو قط من تأثير معين. فلو أن المصريين لم يتمكنوا من استخدام الجرانيت، لكان من المحتمل ألا ينحتوا بالطريقة التى نحتوا بها. ولكن فى هذه الحالة، فإن المادة لم تنتج الأسلوب. ولو أن مصر كانت مسكونة بأناس من جنس اغريقى، فإن الحقيقة الماثلة فى أن مادتهم هى الجرانيت ما كانت لتجعلهم

ينتجون أى شىء كالفحت المصرى. وعلى ذلك فإن الصفات الفنية للمادة لا يمكنها قط أن تخلق أسلوباً. إن الاحساس بشكل من نوع معين لا بد دائماً أن يكون منبع الفن. وكل ما يمكن أن يقال عن الصور التى أوحى بها الخصائص الفنية للمادة هو أنها لا ينبغي أن تعارض هذا الشكل المنتهى. وهى لا يمكن أن تستخدم إلا عندما يوجد الميل والذوق الذى تلائمه. وهكذا فإنه على الرغم من أن الصلب ليس هو مادة الفن الجديد، وإنما فقط بيئته، فإننا نستطيع - فيما يلوح لى - أن نتحدث عنه بطريقة مشروعة، على أنه يمارس نوع التأثير الذى كان لاستخدام الجرانيت على الفن المصرى، لا أكثر ولا أقل.

والنقطة التى أريد أن أؤكد لها هى أن استخدام الخطوط الآلية فى الفن الجديد ليس، بأى معنى من المعانى، مجرد انعكاس لبيئة آلية. إنه نتيجة لتغير فى الحساسية هو فيما أظن نتيجة تغير فى الاتجاه سيغدو، على نحو متزايد، واضحاً.

وأخيراً فإنى أعتقد أن هذا الارتباط بفكرة الآلية يستبعد أى نوع

من طابع الهواة عن الحركة ويجعلها
 تلوح أكثر صلابة وأكثر حتمية.
 ويلوح لى بما لا يدع مجالاً للشك أن
 هذا - سواء أحببته أو لم تحبه - هو
 طابع الفن المقبل: وأنا نفسى أتحدث
 عنه بحماس، ليس فقط لأنى أتتوقه
 لأجل ذاته، وإنما لأنى أعتقد أنه للرائد
 لتغيير أوسع نطاقاً بكثير فى الفلسفة
 والنظرة العامة إلى العالم.

المؤثرات السورية واللبنانية على المسرح الغنائي المصري

د. زين نصار*



إن المتتبع لتاريخ المسرح الغنائي في مصر، يلاحظ أن المسرحي
المصري يعقوب صئوع كان أول من أقام مسرحاً في مصر، عندما أنشأ
مسرحه عام ١٨٧٠م.

وقد شهدت مصر. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نهضة فنية واضحة،
حيث أنشئ المسرح الهزلي الفرنسي (الكوميدي فرانسيز)، وافتتح في (٤ يناير
١٨٦٨) بحديقة الأزبكية بالقاهرة. وكذلك أنشئت دار أوبرا القاهرة (القديمة) بمناسبة
إفتتاح قناة السويس، وافتتحت في حفل فخم حضره ملوك أوروبا وملكاتها وأمرائها
في (١٧ نوفمبر ١٨٦٩). وكلف مؤلف الموسيقى الإيطالي جوزيبي فيردي بكتابة
أوبرا (عايدة) لتعرض في حفل إفتتاح دار أوبرا القاهرة، وتقاضى عن ذلك (مائة
 وخمسين ألف فرنك ذهبي)، ولكن الظروف حالت دون عرضها في حفل الإفتتاح،
وتم تقديم أوبرا (ريجوليتو) لنفس المؤلف . وقبيل هذا الوقت وبدأ أيضاً إنشاء
المسرح الغنائي في مصر. وقد قام هذا المسرح على سواعد المصريين، ولم يكن لأحد
غيرهم فضل سبق إليه، حتى أن الفرق التمثيلية أتت وفدت إلى مصر في أواخر

* أستاذ ورئيس قسم النقد الموسيقى ووكيل المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون.

القرن التاسع عشر جاءت متأخرة من الشام، وفي أعقاب وعى مسرحى مصرى ملحوظ، فقد كان المسرحى المصرى يعقوب صنوع - وشهرته أبو نظارة - أول من فكر فى إقامة مسرح قومى، عندما أنشأ مسرحه عام (١٨٧٠) وأطلق عليه اسم (جوق المسرح الوطنى)، وعرض فيه تمثيليات عربية، إعتبرت فى مصر، بل وفى البلاد العربية كلها حدثاً جديداً.

وهكذا فإن بداية المسرح الغنائى العربى كانت فى مصر، ثم جاءت فرقة سليم نقاش، وهى أول الفرق الشامية التى وصلت إلى مصر عام ١٨٧٦م، لتقدم عروضها، وهكذا استمرت مسيرة المسرح الغنائى العربى، تتقدم يوماً بعد يوم وفيما يلى عرض لفرق المسرح الغنائى التى قدمت عروضها فى مصر:

١- يعقوب صنوع، (١٨٣٩م-١٩١٢م)

هو الرائد الأول للمسرح المصرى، ورائد الصحافة الوطنية. ولد يعقوب صنوع بالقاهرة لأسرة يهودية، كان والده موظفاً فى دائرة الأمير أحمد باشا يكن حفيد محمد على الكبير، الذى توسم فى الفتى يعقوب أمارات النبوغ، فأوفده إلى إيطاليا لدراسة الهندسة والفنون واللغات الأوروبية، وكان وقتذاك فى السادسة عشرة من عمره. وفى إيطاليا أتيح له مشاهدة عروض المسرح والأوبرا. وعمل بعد عودته إلى مصر مدرساً للرياضيات واللغات، ويُقال أنه قد أتقن ثمانى لغات، ثم عين فى مدرسة المهندسخانه. وكان يُعلم أبناء الحديوى والأمراء اللغات الأوروبية والرسم والموسيقا.

وفى عام ١٨٧٠ أنشأ يعقوب صنوع أول فرقة مسرحية مصرية، وأطلق عليها - كما قلنا - (جوق المسرح الوطنى) وشجع على ذلك الطفرة الحضارية والثقافية التى شهدتها مصر فى عهد إسماعيل، تمثلت فى إقامة المشروعات العمرانية، والنهوض

بالتعليم والاتصال الثقافي والفكري بأوروبا. وكثرة عروض الفرق الأجنبية التي أخذت تتوافد على دار الأوبرا، والمسرح الكوميدي لتسلية جمهور الأجانب والطبقة الراقية.

كان يعقوب صنوع ملماً بفنون المسرح، فإلى جانب مشاهداته للفرق الإيطالية أثناء رحلته للخارج، كان يشترك بالتمثيل أحيانا مع الفرق الفرنسية والإيطالية الزائرة. قال في محاضرة شهيرة أن المسرحيات والغنائيات التي كانت تقدمها هذه الفرق، هي التي أوحى له بفكرة إنشاء فرقته، بعد دراسة لكتاب الكوميديا العالمية وبخاصة جولدوني وشريد أن ومولير، فألف أولا مسرحيات بالإيطالية منها (الزوج الخائف - فاطمة) وأخرى بالفرنسية مثل (السلامل المحطمة) مثلت جميعاً بمسرح الجالية الإيطالية بالقاهرة. وقد كتب (٣٢) مسرحية بين طويلة وقصيرة، بلغة دارجة وبأسلوب كوميدي، ومثلتها فرقته بنجاح كبير، وشاهد الخديوي بعضها ولقب (صنوع) بمولير مصر، ولكنه أمر بإغلاق مسرحه عام ١٨٧٢ لما جاء في مسرحيته (الوطن والحرية) من سخرية لاذعة، وجد فيها إسماعيل تعريضا بحكمه.

وقال صنوع عن مسرحه، أنه بدأ بتأليف مسرحيات قصيرة تتخللها مقطوعات شعرية ملحنة تلحينا شعبيا. وقد تبقى من نصوص صنوع المسرحية (راستور - شيخ البلد والقواص - البنت العصرية - غندورة مصر - العليل - بورصة مصر - السواح والحمار - أبو ريده وكعب الخير - الصداقة - الأميرة الإسكندرانية - الضرتان - آنسة على الموضة - مولير مصر وما يقاسية - الجهادي). وبعد إغلاق مسرحه إتجه صنوع إلى النشاط السياسي والثقافي. وفي عام ١٨٧٧، أصدر صحيفة (أبو نظارة) وهي جريدة فكاهية تحرر في شكل محاورات عامة في إنتقاد أحوال البلاد والتندر بمظالم الحكم بأسلوب فكه لاذع، لقب فيه إسماعيل بشيخ الحارة، فصادرها الخديوي وأمر

بنفى صنوع خارج البلاد فى ٢٢ يونيو ١٨٧٨ . لجأ صنوع إلى فرنسا حيث أمضى بقية حياته، وهناك أصدر صحيفة بعدة لغات، وكان يتخذ لها إسما جديداً من حين لآخر . وكان إغلاق مسرح صنوع كافياً لإنصراف الشعب المصرى عن التمثيل والابتعاد عن فكرة إنشاء فرق تمثيلية أخرى . وظل الحال على هذا النحو إلى أن وفدت على مصر أول فرقة تمثيلية عربية من لبنان وهى فرقة سليم خليل نقاش .

٢- فرقة سليم خليل نقاش،

يعتبر سليم خليل نقاش - ابن شقيق مارون نقاش الرائد المسرحى العربى - صاحب أول فرقة عربية تزور مصر، وتقدم فيها الفن المسرحى باللغة العربية، وذلك فى أواخر عام ١٨٧٦، وبعد أن قام ببعض المحاولات الأولية لكسب عطف الخديوى إسماعيل أولاً، وعطف كبار رجال الدولة من الأعيان ثانياً . وبعد أن كَوَّنَ سليم نقاش فرقته فى لبنان، أعد العدة للسفر إلى مصر فى سبتمبر ١٨٧٥ . ولكن أصيبت البلاد بوباء أدى إلى تأخير سفر الفرقة عاماً كاملاً . وأخيراً حضرت فرقة سليم خليل نقاش فى نهاية نوفمبر ١٨٧٦، لتكون أول فرقة عربية مسرحية تأتى إلى مصر بصفة عامة، وإلى الإسكندرية بصفة خاصة . وكانت الفرقة قوامها اثنا عشر ممثلاً، وأربع ممثلات، حيث قدمت على مسرح زيزينيا مسرحيات عمه مارون نقاش . وكان معه يوسف الخياط، وتولى بطرس شلقون تدريب الموسيقيين والمغنين، وحرص سليم نقاش أن يضم إلى فرقته أديب إسحق الذى كانت له تجارب سابقة فى المسرح، حيث أنه عَرَّبَ مسرحية (أندرماك) لراسين بناء على طلب قنصل فرنسا فى الشام، كما ترجم مسرحية (شارلمان) بعد وصوله إلى الإسكندرية وانضمامه إلى الفرقة التى اكتملت بوصوله . وقدمت الفرقة أولى مسرحياتها (أبو الحسن المغفل) فى (١٨٧٦/١٢/٢٣)، وبعدها مسرحية (السليط الخسود) فى (١٨٧٦/١٢/٢٨) . ولم

تصادف الفرقة من النجاح ما يشجعها على المضى فى عملها، فترك سليم نقاش أمرها لزميله يوسف خياط، وتحول هو إلى الصحافة، ولما يتقضى على عمل الفرقة أكثر من ثلاثة أشهر، برغم أنها قدمت عدة مسرحيات أخرى هى (مى وهوراس - عائلة - هارون الرشيد الكذوب).

٢- فرقة يوسف خياط:

كانت فرقة يوسف خياط أول فرقة تقدم عروضها فى أقاليم مصر، إذ أنه قدم عروضه فى الزقازيق وطنطا والمتصورة ودمهور، ودمياط وبنها وميت غمر. وكانت الإسكندرية مقر عمله، وبدأ بتقديم مسرحية (صنع الجميل) وأتبعها بمسرحية (الأخوين المتحارين) وأعقبها بفصل مضحك. ورحب الخديوى بقدوم الفرقة إلى القاهرة، وأمر بتقديم عروضها على دار الأوبرا، بل إنه قد حضر أيضاً بعض عروضها. وكانت أولى المسرحيات التى قدمتها فى دار الأوبرا، مسرحية (الظلم)، وكان ذلك فى عام (١٨٧٩). وكان يوسف خياط قليل النشاط بالنسبة للمسرح، فقد كان ينقطع فترات طويلة، ثم يعاوده الحنين إلى المسرح، فنجدته يظهر مرة أخرى. فبعد مارس ١٨٧٩ تنقطع أخبار يوسف خياط وفرقته، حتى تعود فى أواخر عام ١٨٨١، عندما مثلت الفرقة فى ديسمبر، بالقاهرة مسرحية (أبو الحسن المغفل)، وأعادت تمثيلها فى (١٨٨٢/١/٥). ثم تنقطع أخباره مرة أخرى بسبب الثورة العرابية، ويعود فى أواخر عام ١٨٨٤، حيث كوّن فرقة جديدة من بعض الشوام والمصريين، وكان باكوره عملها تمثيل مسرحية (هارون الرشيد) بمسرح زيزينيا فى (١٨٨٤/١٢/١٠) وعلى نفس المسرح أيضاً مثلت مسرحية (الظلم) فى (١٨٨٤/١٢/٢٤). وفى عام ١٨٨٥، انضم الشيخ سلامة حجازى إلى فرقة يوسف خياط. وفى عام ١٨٨٦ قامت الفرقة بجولات فى أقاليم مصر، استمرت لمدة

عامين، وفي مايو ١٨٨٨ ذهبت الفرقة إلى طنطا ثم دمنهور. وكانت هذه الرحلة آخر عهد مسرحي لهذه الفرقة، إلى أن مات يوسف خياط عام ١٩٠٠.

٤ - فرقة أحمد أبي خليل القباني،

يعتبر مولد المسرح الغنائي العربي الحقيقي، مصر، على يد الشيخ أحمد أبو خليل القباني الدمشقي (١٨٤٢ - ١٩٠٢) حينما رحل مع إسكندر فرح من دمشق إلى الإسكندرية عام ١٨٨٤، وبدأت المسرحية تنهج نهجاً جديداً.

ولد القباني بدمشق عام ١٨٤٢، ولما شب كلفه والي دمشق (صبحي باشا) بتأليف فرقة مسرحية، فقام بالعمل على خيوجه، ولاقت الفرقة نجاحاً كبيراً. ولكن بعض مشايخ الشام اعترضوا على وجود الفرقة، وأخيراً ثم منع القباني من التمثيل في الشام، فأرسل إلى (سعد حلايو) أحد أعيان الإسكندرية - وخال والد الفنان زكي طليمات - يستشير في أمر الحضور إلى مصر لمزاولة التمثيل المسرحي، فأبرق له بسرعة الحضور. ووصلت فرقة القباني إلى الإسكندرية في يونيو ١٨٨٤. وبعد نجاح الفرقة في عروضها بمقهى الدانوب، واصلت النجاح، بمسرح زيزينيا، فمثلت مسرحيات (نكران الجميل - على الباغي تدور الدوائر - أنيس الجليس - الأمير محمود وزهر الرياض - عترة العيسى - عائدة - حمزة المحتال). وفي نهاية عام ١٨٨٤، تقدم القباني وعبد الحمولى بطلب إلى نظارة الأشغال لاستغلال الأوبرا في بداية عام ١٨٨٥، وعلى الرغم من موافقة النظارة على ذلك، إلا أن الدلائل أثبتت أن القباني لم يمثل في الأوبرا، بل مثل على مسرح حديقة الأزيكية عدة مسرحيات منها مسرحية (ولادة). وبعد عدة رحلات في أقاليم مصر وفي الشام، عاد مرة أخرى في نهاية ١٨٨٥، إلى مسرح حديقة الأزيكية. وفي عام ١٨٨٦ مثلت الفرقة على مسرح دار الأوبرا. ولقيت الفرقة بعد ذلك فشلاً ملحوظاً بسبب قلة عدد

الحاضرين من الجمهور، مما أدى إلى إنقطاع أخبارها الأكثر من ثلاث سنوات، بسبب رحلاتها الإقليمية والشامية. وكان القباني بصيرا واسع الحيلة، موفقا بطبعه في إدارة المسارح فكان كلما رأى فتورا من الجمهور، ترك التمثيل وعاد إلى بلده، ثم رجع ومازال يغيب ويحضره، وهو في كل مرة يدخل شيئا من وسائل الإغراء للجمهور.

وفي عام ١٨٨٩ عادت الفرقة عودة قوية، فشهدت نجاحا كبيرا، لوجود المطربة ليلي بين أعضاء الفرقة، وهذا النجاح يؤكد ما قدمته الفرقة من عروض مسرحيات مثل: (أنيس الجليس - عابدة - الصيانة والحيانة - ولادة بنت المستكفي - الخل الوفي - قوت القلوب). ثم قامت الفرقة بجولة في بعض الأقاليم، خلال عام ١٨٩٠. وبعد انقطاع كبير دام أربع سنوات عادت فرقة القباني إلى القاهرة لتقدم عروضها. وتنقطع أخبار الفرقة مرة أخرى ثم تعود في نوفمبر ١٨٩٦ إلى الإسكندرية لتقديم عروضها على مسرح القرداحي، وتعرض مسرحيات (الكوكابين - الخل الوفي - السلطان حسن - أسد الشرى). وفي أوائل عام ١٨٩٧ افتتح القباني مسرحه بالعتبة، وعرض مسرحيات سابقة وأضاف إليها (جميل وجميلة - الانتقام - عظة الملوك) وكان عبده الحامولي يغنى فصول المسرحيات التي تعرض.

واستمرت الفرقة في عروضها بنجاح باهر سواء في مسرحها بالعتبة، أو في مسرح حلوان. وغابت الفرقة بعد ذلك النجاح لمدة سبعة أشهر، استغل القرداحي منها عدة أيام فعرض على مسرحها بعض المسرحيات، حتى عادت الفرقة في نهاية عام ١٨٩٩. وفي بداية عام ١٩٠٠ قامت الفرقة بجولة في الأقاليم المصرية، وكانت رحلته إلى المنيا آخر رحلاته الغنية، بسبب اختراق مسرحه بالعتبة. وبعدها سافر القباني إلى سوريا، وهو يشعر بإحباط كبير فباع منزله، وكان منزلا كبيرا في الشام فلما استقر به المقام، عطف عليه الحكومة ورددت إلى ثورته، وخصصت له راتباً

يعينه على الحياة، حتى لقي وجه ربه في (١٩/١٢/١٩٠٢). ويقول د. على لراعى: «لم يعتمد أبو خليل القباني على النص الأدبي – فى الملح الأول – أساساً للمسرحيات التى كتبها، بل إلتفت إلتفاتاً أكبر إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص، وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية فقصّة المسرحية عنده تقوم – أساساً – كى تنشئ المواقف التى يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلف المناسبة التى يقدم فيها الرقص، وإلى جانب هذا إعتد القباني إعتماذاً واضحاً على القصص الشعبية التى كان قصاصوا المقاهى يقصونها على روادهم، كما اعتمد على السير الشعبية فى بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصراً مهماً من عناصر مسرحه».

٥- فرقة إسكندر فرح:

بدأ إسكندر فرح نشاطه المسرحى فى الشام، عندما كوّن الشيخ أحمد أبو خليل القباني، فرقته المسرحية هناك، وكان إسكندر فرح يعاونه فى تدريب الممثلين، وعندما حضرت الفرقة إلى مصر عام ١٨٨٤ كان إسكندر فرح يقوم بالمهام الإدارية فيها. وفى منتصف عام ١٨٨٨ انفصل إسكندر عن فرقة القباني، وبدأ يمارس التمثيل بفرقة صغيرة. كان يقحم نفسه وفرقه ضمن الجمعيات التمثيلية، لأن اسم اسكندر فرح كان مجهولاً تماماً فى ذلك الوقت، ففى (١٦/٦/١٨٨٨) قالت جريدة الوطن «بلغنا أن رجلاً يقال له إسكندر فرح شرع فى تشخيص رواية (النجاة فى الصدق) بتياترو حديقة الأزيكية، وذلك فى مساء الاثنين ١١ يونيو سنة ١٨٨٨ تحت عنوان جمعية المساعى الخيرية، وحيث أن العنوان المذكور هو عنوان الجمعية الخيرية القبطية وكان من عاداتها أن تتخذ ليلة خيرية فى كل عام بتياترو الأوبرا، وقد عدلت عن ذلك فى هذه السنة لمناسبة وفاة المغفور له عريان بيك تادرس، وانتحال إسكندر فرح المسمى إليه بعد إختلاسا لحقوق الغير، فقد لزم التنبيه على ذلك رفعا للإلتباس».

وبعد عام تقريباً أصبح جوق إسكندر فرح من الأجواق المعتمدة، التي تجوب الأقاليم وتمثل في ليالى الجمعيات الخيرية. وكان من أعمدة هذا الجوق (سلامة حجازى) - الذى انضم للفرقة عام ١٨٨٩ - وكذلك الممثلة (ميليا) وعرضت الفرقة مسرحيات منها: (محاسن الصدف - الرجاء بعد اليأس - الظلوم - من وهوراس - هارون الرشيد - عطيل - شارلمان - شهداء الغرام - تليماك - غرائب الصدف - عترة - الخليفة والصيد - حمدان - زنوبيا - هناء المحيين - أنس الجليس). وكان للفرقة مسرحها بشارع عبد العزيز. وفى عام ١٨٩٤ عرضت الفرقة فى الإسكندرية، وفى العديد من أقاليم مصر ومع بداية عام ١٨٩٦ بدت القصور الخديوية فى أجمل زيتها للإحتفال بزواج نعمت هانم شقيقة الخديو، وكان لفرقة إسكندر فرح الشرف دون باقى الفرق فى تقديم عروضها على مسرح خاص بُنى لهذه المناسبة فى قصر القبة. ومثلت الفرقة مسرحيات (أنس الجليس - أبو الحسن المغفل) مع فصول مضحكة منها فصل (نسيم). وانتهى القرن التاسع عشر بعد أن حَفَرَت فرقة إسكندر فرح بصمة واضحة فى تاريخه. ويمكن القول بأنها الفرقة الوحيدة فى هذا القرن التى استطاعت أن تستمر طوال تلك السنوات بنجاح كبير. ومن المؤكد أن ذلك النجاح كان بسبب وجود الشيخ سلامة حجازى فى هذه الفرقة، الذى لولاه لما صمدت ولا استمرت فى نجاحها حتى عام ١٩٠٥، عندما إتفصل عنها سلامة حجازى، وكون لنفسه فرقة مستقلة. وبانسحاب سلامة حجازى انسحب النجاح من إسكندر فرح، وبدأ يكتب نهاية فرقته. وبعد شهور قليلة لم يستطع إسكندر فرح الصمود فيها أمام نجاح فرقة سلامة حجازى، وفحاول أن يجد بديل هذا الشيخ فى فرقته. فتوصل أخيراً لهذا البديل، وكان الشيخ أحمد الشامى. ولكن ذلك البديل عن الشيخ سلامة حجازى، لم يستطع أن يرتقى بالفرقة كما فعل سلامة حجازى، مما جعل إسكندر فرح يزيد من

جرعة الطرب فى العروض، لعلها تساعد أحمد الشامى فى الوصول إلى جذب الجمهور، كما كان فى عهد سلامة حجازى، ولكن فشل أحمد الشامى فى أن يكون بديلاً للشيخ سلامة حجازى، مما أدى إلى توقف الفرقة لفترة طويلة، حتى أعاد إسكندر فرح تكوينها من جديد عام ١٩٠٩، ولكن الفرقة ظلت فى هبوط مستمر حتى كانت نهايتها، بنهاية حياة مؤسسها إسكندر فرح، الذى توفى فى أغسطس عام ١٩١٦.

٦- فرقة سليمان القرداحى:

جاء سليمان القرداحى، هو وزوجته، من سوريا، وأنشأت زوجته مدرسة، وكانت تقيم حفلة مسرحية مدرسية فيها كل عام، ويسبب تلك الحفلات، حضت زوجها على إنشاء فرقة مسرحية. وفى عام ١٨٨٢ تكونت فرق القرداحى بالإسكندرية، ومثلت على مسرح زيزينيا عدة مسرحيات، منها (فرسان العرب) فى (١٨٨٢/٥/٢٥). وتتوقف الفرقة بعد موسم قصير حتى تعود فى نهاية عام ١٨٨٥ بتكوين جديد، بعد أن شارك القرداحى المطرب (مراد رومانو) فى تكوينها، وبدأت الفرقة تمثل موسمًا حافلاً بمسرح البوليتيما بالإسكندرية. ومن مسرحيات ذلك الموسم نذكر: (زنوبيا - أستير - هارون الرشيد - يوسف). وفى فبراير ١٨٨٦ وصلت فرقة القرداحى إلى القاهرة. وبدأت الفرقة التمثيل على مسرح دار الأوبرا لأول مرة فى تاريخها، بعد أن حصلت من نظارة الأشغال على الترخيص اللازم لتمثيل مجموعة مسرحيات هى (بجماليون - على الباغى تدور الدوائر - يوسف الحسن - نكت العهود - هارون الرشيد - زنوبيا - الجاهل المتطبيب - محاسن الصدق - سليم وأسماء - المروءة والوفاء - أندروماك - ذات الخدر - إستاكىوس - عنتره العيسى - الباريعة الحسنة). وحقق سليمان القرداحى نجاحاً كبيراً فى عروضه السابقة

فى الأوبرا الخديوية. وفى مطلع عام ١٨٨٧ عادت الفرقة لتقديم عروضها على مسرح البوليتيما بالاسكندرية، وكان يمثلها الأول الشيخ سلامة حجازى، وقدمت مسرحيات (زوييا ملكة تدمر - عشق الأقدمين وشفق الأبناء بالوالدين - أبو الحسن المغفل - عفة النفس - محاسن الصدق - حفظ الوداد - المريض الوهمى - عائدة - شارلمان). وفى آخر فبراير ١٨٨٧ وصلت فرقة القرداحى بمصاحبة ممثلها الأول الشيخ سلامة حجازى لتقديم عروضها على خشبة الأوبرا الخديوية، بناء على طلب القرداحى فى مذكرة وافق عليها الخديوى، ومثلت الفرقة عدة مسرحيات منها (تليماك - محاسن الصدق - وبدائع التحف - الساحر الهندى - عائدة - أبو الحسن المغفل - شارلمان - عفة النفس). وفى عام ١٨٨٩ انضم الشيخ سلامة حجازى إلى فرقة إسكندر فرح. وبدأت فرقة القرداحى فى الإنهيار، وتوقف لمدة ثلاث سنوات، وفى عام ١٨٩٢ عادت الفرقة تقدم عروضها فى الأقاليم. وفى مايو ١٨٩٣ أعاد سليمان القرداحى تكوين فرقته، وقدمت عروضها على مسرح (السكاتنج رنج) بالأزبكية. وحققت الفرقة نجاحاً جعلها تسافر فى نهاية سبتمبر ١٨٩٣ إلى الإسكندرية لتعرض على مسرح البراديزو. وفى نهاية عام ١٨٩٣ قامت الفرقة برحلة فنية طويلة فى أقاليم مصر. وفى نهاية عام ١٨٩٤ أعطت الحكومة لسليمان القرداحى قطعة أرض بجوار شاطئ الإسكندرية بالمنشية، ليقيم عليها مسرحاً، وبالفعل تم ذلك، وأطلق عليه (مسرح القرداحى) وحققت عروض الفرقة الأولى على هذا المسرح نجاحاً كبيراً، وظل القرداحى يمثل على مسرحه بالإسكندرية حتى أواخر أبريل ١٨٩٥، وبعدها إنتقل بفرقته إلى القاهرة. وفى شهر سبتمبر ١٨٩٦ عاد القرداحى مرة أخرى إلى رحلاته المسرحية فى الأقاليم المصرية، واستمر فى تلك الجولات حتى يوليو ١٨٩٩، حيث عاد إلى القاهرة. وفى نوفمبر ١٨٩٩، تحقق

المشروع القديم بين القرداحي وسليمان حداد، في تكوين فرقة مشتركة بينهما بالإضافة إلى الممثلين إسكندر صقيلي، وسليم عطا الله، وأمين عطا الله، وأحمد عبد الفتاح، والشيخ علي إسماعيل، ابن أخت الشيخ سلامة حجازي، ورحمين بيس، وأطلقوا على الفرقة اسم (الجوق المنتخب). ومثلت الفرقة بتكوينها الجديد عروضها على مسرح القرداحي بالإسكندرية، الذي أصبح اسمه (مسرح الابتهاج). وقدمت تلك الفرقة آخر عروضها يوم (١٨٩٩/١٢/٧)، وبعدها انفصل الحداد عن القرداحي الذي عاد يدير فرقته بنفسه دون مساعدة من أحد.

وفي عام ١٩٠٠ هدمت الحكومة مسرح القرداحي بالإسكندرية، لتوسيع الكورنيش. فقدمت الفرقة عروضها في بورسعيد، ثم قدمت عروضها على مسرح إسكندر فرح بالقاهرة، بعد أن انضم إليه المطرب محمد الكسار في عام ١٩٠٥. وعاد القرداحي مرة أخرى إلى جولاته في الأقاليم المصرية حتى عام ١٩٠٨، وقبيل وفاته - عام ١٩٠٩ - بقليل سافر القرداحي في رحلة فنية إلى بلاد المغرب العربي، فأنعم عليه في تونس بنیشان الإفتخار من الدرجة الثانية تقديراً لفنيته.

٧- فرقة سلامة حجازي، (١٨٥٢-١٩١٧).

كوّن الشيخ سلامة حجازي فرقته عام ١٩٠٥، على أثر خلاف وقع بينه وبين إسكندر فرح، وانفصاله عن فرقة (الجوق المصري العربي). وانضم إلى الفرقة الجديدة - التي أسهم في تكوينها راعي المسرح عبد الرازق عنایت - معظم أعضاء فرقة إسكندر فرح، نظراً لشهرة الشيخ الذائعة الصيت. وشاء الشيخ ألا يضيع الوقت في إعداد مسرحية جديدة، وذلك حرصاً على كسب الوقت، حتى لا يستفيد منافسوه من التواني والإبطاء، فأقبل على إعداد إحدى مسرحياته القديمة وهي (صلاح الدين الأيوبي) في إخراج جديد. ولم تمض بضعة أسابيع حتى افتتح الشيخ سلامة حجازي مسرحه الجديد في أوائل عام ١٩٠٥. وقد استأجر لإقامته ذلك المسرح

(صالة سانتى) فى حديقة الأزبكية. ولأقت الفرقة منذ إفتاحها إقبالا منقطع النظر، حتى لقد بلغ دخل الشباك فى ليلة الإفتتاح وحدها مائتى جنيه، وكان هذا مبلغ يُعد خيالاً وقتئذ بالنسبة لدخل الفرقة التمثيلية الأخرى. وبلغ من تشجيع الجمهور للشيخ وإقباله على فرقته الجديدة، أن ظلت مسرحيته (صلاح الدين الأيوبي) أربعين ليلة متوالية، لا ينقطع سيل الجماهير عن مشاهدتها، فكان حدثاً جديداً فى عالم التمثيل العربى لم تره مصر من قبل.

وكان إمتداد مدة العرض هذه الفترة قد أتاح للشيخ الفرصة لإعداد العدة لإخراج مسرحيتين جديدتين قدمتهما الفرقة على التوالي وهما: (اليتيمين) و(شهداء الغرام). ثم قدم العديد من المسرحيات الأخرى منها (البرج الهائل) - الظلوم - اللص الشريف - مطاعم النساء). وبعد عام واحد من تشكيل تلك الفرقة الجديدة، وُقِّعَ الشيخ سلامة إلى إستئجار - (صالة فيردى) بشارع الباب البحرى. وهى صالة أكبر بكثير من (صالة سانتى). فانتقل إليها الشيخ وافتتح فرقته بها عام ١٩٠٦، بعد أن أطلق عليها اسم (دار التمثيل العربى). وقد استكملت فرقته جميع النواحي الفنية بكامل معداتها، وكان عضده الأول عبد الرازق عنايت الذى كان مفتشاً بوزارة المعارف العمومية، وساهم مع الشيخ فى إنفاق مبالغ طائلة من المال فى شراء الملابس والمناظر والمسرحيات. وانفسح مجال العمل أمام الشيخ فى داره الجديدة. وانضم لمساندته طائفة حديثة من الكتاب علاوة على أنصاره القدامى. وكان فى مقدمة هؤلاء (عباس علام - محمد تيمور - محمد السباعى - إبراهيم فوزى). وتوالت على الفرقة المسرحيات القيمة تأليفاً وترجمة، ودأب الشيخ على تشجيع هؤلاء الكتاب فزاد فى تقديرهم وأعلى مكافآتهم بما لم يسبق له نظير من قبل. ومن المسرحيات التى توالت على الفرقة نذكر (السيد - أجاميمون - الجزم الخفى - مطاعم النساء - صاحبة الشرف - عواطف البنين - عظة المدرك - حمدان - الإفريقية - سارقة

الأطفال - العفو القاتل - صاحب معمل الحديد - ضحية الغواية - السر المكنون - ملك الكامن - غانية الأندلس - الظلوم - البرج الهائل - مظالم الآباء - اللص الشريف - القضية المشهورة). وتزايد دخل الشيخ حتى بلغ أضعافاً مضاعفة، ووصل إيراده في بعض الشهور ألف الجنيهات، وكان لا يبخل على إخراج مسرحياته، وضم إلى فرقته أولاد عكاشة (زكى وعبد الحميد وعبد الله). وقد كان الشيخ سلامة حجازى فضل السبق فى إستعراض الطوائف المختلفة، ثم القدوة الحسنة فى إذاعة اللغة العربية بين أوساط الشعب عن طريق الغناء والتمثيل.

وهكذا أرجو أن أكون قد ألقيت بعض الأضواء على تاريخ المسرح الغنائى فى مصر، منذ بداياته، ثم هجرة بعض الفرق المسرحية الغنائية، من لبنان وسوريا إلى مصر، واستمرارها فى تقديم عروضها، وكانت تلقى النجاح أحياناً، والفشل أحياناً أخرى. حتى بزغ نجم الشيخ سلامة حجازى فاكتمح هذا المجال وصار فارسه، وخاصة بعد أن كوّن فرقته الخاصة عام ١٩٠٥، وضم إليها أفضل العناصر فى كافة المجالات الفنية فى ذلك الوقت وأجزل لهم العطاء حتى يخرج عمله المسرحى الغنائى على أفضل وجه. ومن بعد سلامة حجازى تسلم الراية موسيقيون مصريون، فواصلوا المسيرة وحملوا الرسالة. وهؤلاء الموسيقيون هم:

(سيد درويش - زكريا أحمد - كامل الخلعى - داود حسنى - محمد القصبجى - إبراهيم فوزى - سيد مصطفى).

المراجع:

- ١ - أحمد المصرى : فردى، القاهرة، أحمد المصرى، وعطية حسنى، ثقافتك الموسيقية . الكتاب الأول . ١٩٦٠ .
- ٢ - حنان زعفرانى : المسرح الغنائى المصرى من عهد سلامة حجازى إلى الآن ، القاهرة ، رسالة ماجستير - غير منشورة - كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ، ١٩٧٥ .
- ٣ - سمير عوض : قاموس المسرح، ج ٥، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨ - ١٩٩٩) .
- ٤ - د. سيد على إسماعيل : تاريخ المسرح فى مصر فى القرن التاسع عشر، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨ .
- ٥ - د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، ط ٢ الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم (٢٤٨) أغسطس ١٩٩٩ .
- ٦ - د. فاطمة موسى، قاموس المسرح، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (١٩٩٧ - ١٩٩٦) .
- ٧ - د. محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامة حجازى، رائد المسرح الغنائى العربى، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨ .
- ٨ - محمود كامل : المسرح الغنائى العربى، القاهرة ، دار المعارف، سلسلة كتابك رقم (٦٩)، ١٩٧٧ .
- ٩ - د. ناهد أحمد حافظ : الغناء فى القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك، رقم (١٧٤)، ١٩٨٤ .

قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني

(دراسة في الحكاية والخطاب)

د. زكريا علي أحمد *

تعددت أشكال الفن القصصى في التراث العربى، فكان هناك الخبر والحكاية، والسيرة والمقامة... إلخ. فحينما جاء القرآن الكريم أحدث قفزة كبيرة في عالم القص العربى، فقد ازدهرت ألوان من القصص في أخبار المسامرين والمخرفين، وحول العشق والعشاق، وحول الحمقى والمغفلين... إلخ.

ومن الألوان القصصية في التراث العربى ما يعرف «بالخبر القصصى» وهو يتصل فى أصله بالتاريخ، ويعد نوعاً من التفصيل لواقعة مهمة في حياة الجماعة، وبناء على ذلك فإن راويه يتحرى صدق الرواية ما أمكن، ويسوق خبره للعلم لا للتأثير... لكن التطور الحضارى الذى مر به المجتمع العربى أحدث انقلاباً تاماً في المفاهيم المرتبطة بأصل الخبر مما أخرج هذا الإنتاج من دائرة العلم إلى عالم الأدب، وقد أثر ذلك على المادة الخبرية والتشكيل اللغوي الذى يجسدها، ومن ثم أصبحت المتعة هى الهدف من عملية تلقى الرسالة الخبرية وبالتالي عمد منتج الرسالة إلى تشكيل لغوى خاص ينقل من خلاله هذه المتعة إلى المتلقى. كما أن راوى الخبر أو منتج الرسالة قد خرج من دائرة الصدق والكذب الأخلاقية والعلمية إلى نطاق آخر وهو الصدق الفني، مما يعني أن الخبر قد أصبح رسالة تدخل في عملية الاتصال يحكمها خطاب تصويرها إمتاعاً يتمشى كشكل أدبى فنى جمالى إلى الخطاب القصصى.

ومن هنا كان اختياري لأحد الأخبار القصصية من كتاب الأغاني للأصفهاني؛ للتعرف على تقنيات الخطاب الحكائي عند الأصفهاني تحت عنوان: قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني تحت عنوان: قيس بن ذريح من منظور الأصفهاني (دراسة في الحكاية والخطاب).

وقد قسمت هذا الموضوع - الذى حاولت معالجته وفق المنهج التحليلي - إلى مبحثين: أحدهما يتعلق بدراسة عناصر الخطاب، والآخر يتعلق بدراسة عناصر الحكاية، هذا بالإضافة إلى مقدمة وتهدى وخاتمة.

* مدرس بقسم اللغة العربية بكلية الآسن / جامعة عين شمس. والمعار حالياً إلى جامعة الإمارات العربية المتحدة.

عنه

واقعية الظاهرة :

فهي ليست فكرة مجردة أو تصورات أو يوتوبيا خاصة ، بل مستمدة من تراب الواقع المعاش في أي تجمعات بشرية حضرية كانت أو بدوية ، فأزمة العاشق الذي لم تسعف حظوظه وأقداره بالزواج من معشوقته أزمة واقعية ، تحدث في كل لحظة في كل زمان ومكان وسقط تلك الآلام النفسية واللوعة والحسرة . وخيبة الأمل . وغياب المستقبل . وفقدان الطموح وفقر الحياة . وسأم العيش وغصة الخلق . بلغ تلك الآلام التي يجترها بل ويحملها العاشق المحروم على كاهله ، لاسيما حين تتزوج معشوقته من رجل آخر فتضاعف هذه الآلام فتظلم الدنيا في عينه وتضائل ، فالأدب الذي يعالج هذه العواطف المحرومة المكبوتة سيجد رواحا كبير في كل العصور ؛ لأنه يسلطه شديدة صوري وصورتك ، حكايته وحكايتك ، ففيه السبيل والعزاء لنفوس أخلصت ووفى

فالظاهرة ترايبية المنشأ ، ولكن الغريب فيها حقاً هو استمرار هذا العذاب ، وهذه الآلام إلى الموت في سبيل هذا الحب المحروم ، هناك من يسمونه الحب العنصري أو المأساوي وأنا أراه حبا محروما مأزوما فالجهاد في جهنم ، والموت شهادة فداء لمن ، وهكذا قرنت هذه المعاني السامية الجهاد -- الشهادة) في إبداع جميل بن معمر فنراه يقول :

يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأي جهاد غيرهن أريد
لكل حديث عندهن بشاشة وكل قيل عندهن شهيد (١)

كل هذا يدفعنا إلى محاولة التعرف على الأسباب التي ساعدت على وجود وبلورة هذه الظاهرة منها ما يأتي :

١- هناك من يقول إن من دوافع وجود هذه الظاهرة وهي " الحب العنصري " الدافع الديني فقد هدب الإسلام بتعاليمه النبيلة . عاطفة الحب عند هؤلاء الفتاة وحصنها بالعفة والتقوى ، فتساموا بدوافعهم وعبروا عنها في هذا السياج النفسي المتعفف ، وقنعوا بمسبحون بأقل القليل في رضا وزهد (٢)

وفي تصوري أن هذا الكلام لا أساس له من الصحة ، فالإسلام يرى من هذه الظاهرة الفنية . وأسأل هل الإسلام هو الذي هدب عاطفة إمامهم (جميل بن معمر) وارتقى بها إلى الحد الذي جعله يفتح باباً آخر للجهاد ألا وهو الجهاد في سبيل النساء ، والشهادة أيضاً في سبيلهن ؟ الإسلام لم يدعو إلى الكسل والفراغ وبدل الطاقة البشرية رخيصة في سبيل حب النساء والقيام بهن . والتأوه من هجرهن واستغراف واستهلاك الحياة في هذا التعطف الضيق ، بعيداً عن العمل لجاد والأهداف السامية في حياة فالإسلام بعيد كل البعد عن هذه التحولات المرضية في

هذه الشخصيات ، حق الجاهلية برينة من هذه التحولات المرضية التي تجعل الرجل متجردا من النخوة ، منفقا عمره حزنا ويأسا على هذا الحب الضائع ، لأنه ببساطة شديدة إذا لم يسع إلى انتزاع لقمة العيش في هذه اليتة الفقيرة القاحلة فيموت جوعا فكيف يتسنى له أن يموت حيا ؟ وينهب الدكتور صلاح عيد في كتابه (الفزل العفري) إلى أن الشعر الجاهلي يعكس مدى تماسك الشاعر العاشق وحفظه لتوازنه ومروءته حتى لو أصيب في حبه بأخطر داء ، وهو داء الفراق الأبدي (٣) .

وربما يعكس لنا هذه الصورة المشرقة ليد العامري في قوله :

بل ما تذكر من نوار وقد نأت وتقطعت أسبابها وزمامها
مرية حلت بغمد وجاورت أهل الحجاز فأين منك مرامها

وبعد أن يذكر العالم التي تمر بها في رحلة الفراق يقول :

فاقطع لبانة من تعرض وصلة ولشر واصل خلة صرامها
وأحب الجمال بالجزيل وصرمه بساق إذا طلعت وزاغ قوامها (٤)

ويعلق صلاح عيد على هذه الأبيات قائلا :

" أترى أكثر من هذا عزيمة قوية ، ورباطة جأش ، وقسوة على تلقي الصدمة والعامل معها ، . . . إنه لا يتبع الخيبة ، ولا يحفظها ، ولا يجعلها كل شغله ، وكل حياته ، . . . شأن الشعراء الجاهليين لا يتبع أبدا امرأة رحلت ، ولا يمزق لياحه ، ولا يشرد عقله . . . " (٥) .

فالجاهلية برينة من أعمال هؤلاء الرجال ، والإسلام دين الاعتدال والوسطية والتوازن وقد دعانا إلى الاقتصاد في الأفراح و الأتراح في قوله تعالى " لكي لا تأموا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم " (٦) .

فكيف بالشخصية التي يجب أن ترتقي مع الإسلام وتسمو وتغلب وتصلح تنحدر إلى هذا الدرك المرضي ؟

ثم إن هؤلاء الشعراء حينما تغنوا بالخبوبة ، تغنوا في الغالب بمجملها الجسدي ، وأوصافها الجسمية والحسية ، فما هو ذا قيس بن الملوح يقارن مقارنة حمية مادية بين محبته والغزاة قائلا :

فميناك عيناها وجيدك جيدها ولكن عظم الساق منك دقيق

ويحتمى أن يراها في مضجعه قائلا :

ألا ما لليلي لا ترى عند مضجعي ليل ولا يحيري هالك طائر (٧)

والأمثلة على ذلك كثيرة جدا تغفل بها كتب الأدب والتاريخ .

فهل من الإسلام الغني بأوصاف الخبوبة الجسدية ؟

هلا تغنى بمروها ، برفعتها ، بمجائتها ، بكلامها العذب ومحوها ، بتكاتها في قومها ، بشخصيتها بذكاتها وألميتها . بحسن تصرفها ، بروعة منطقها

وهل من الإسلام ملاحقة المحبوبة حتى بعد رواجها . ومخير الفرصة والحيدة لمداع هذا الزوج المسالم ؟

وهل نصدق أن هؤلاء العشاق كانوا يفعلون كما يفعل جميل بثينة عند لقائهما وهو أن يأخذ يدها فيضعها على قلبه فيستريح ؟

ثم إن هذا الشعر ينم عن حرمان جسدي . صحيح أن هؤلاء الشعراء لم يترلقوا إلى هذا المنزل الوعر الموحد الذي انزلق إليه عمر بن أبي ربيعة وغيره من شعراء الجاهلية . ولكنهم أيضا لم يسمروا إلى الدرجة العاجية التي وضعهم فيها د. غنيمي هلال حين قال " هذا الحب يسمو على المتع الحسية التي تكون لدى الحب بقدر ما يعظم شأن العاطفة في ذاتها . ووسيلة السمو بهذه العاطفة على هذا النحو هو الحرمان . أي حرمان الحب من الظفر بحيثته سواء كان هذا الحرمان إراديا أو نتيجة أسباب اجتماعية وتقاليد ماثلة خارجة عن إرادة الحب " (٨)

قد يصح هذا الكلام لو كان الحرمان إراديا كما رأيت في نموذج سلامة القس . ولكن هذا الحرمان كان رعمًا عنهم . والدليل هذا الجوع والحرمان الجسدي . الذي يفوح به شعرهم فلو منحت لأحدهم الفرصة ما ضيعها . فهو ليس حصورًا

فأين أثر الدين الإسلامي في هؤلاء ؟

٢- وفي تصوري أن السبب الأساسي في وجود هذه الظاهرة التي لم تستغرق سوى نصف قرن أو يزيد قليلاً كان سياسياً في المقام الأول ، واقتصادياً واجتماعياً في المقام الثاني . فمن الناحية السياسية ، كان خلفاء بني أمية يعلمون تمام العلم أن مكسر الخطورة على ملكهم يتركز في مكة والمدينة . حيث الثفاف الناس حول آل البيت النبوي (حسين بن علي) وحيث الزبير بن العوجار والشيعية . وحيث الإيمان القوي والهوس التي يصعب شراؤها بالمال . فكان على العقلية الأموية مما عرف عنها من ذكاء ودهاء وحيلة ، معاوية ، البحث عن حل يهمنش دور هذه الجبهة الخطيرة أو يحددها . فكان الحل إغراق مكة والمدينة بأموال وخيرات الفتوحات الإسلامية ، وليس ذلك فحسب بل إغراقها أيضا بالجوارح الحسان من الفارسيات والروميّات فانتشر الرخاء والثراء والرفاهية والترف . وكلما ازداد الثراء ركس الناس عن السعي وراء متطلبات الحياة ، وبالتالي راد وقت الفراغ ، فانتجها إلى اللهو والامتناع بالفتاء والجساري الحان ، وقياً المسرح تماماً لظهور الغزل . فالأرض خصبة ومهيأة تماماً لأن ينبت ويتزعرع . ولا يخفى علينا تشجيع البيت الأموي لذلك (٩)

ولا نستبعد أن يكون هؤلاء الشعراء الغزليين قد أخذوا الضوء الأخضر من البيت الأموي فزاعت وانتشرت قصص هؤلاء الشعراء . وثقافت الناس على سماع أخبار وحكايات هؤلاء الشعراء ، وإمعاناً في تأجج نار الحب عند هؤلاء الشعراء . لقد حرم عليهم الزواج بحسب أصول استادا إلى تقليد بدوي لا أصل له في الجاهلية أو الإسلام وهو " أن يحرم على الفتاة الخروج بالفتى الذي اشتهر بحبها ونظم الشعر فيها " (١٠) .

ولا استبعد مطلقاً أن يكون هذا الترجمة مياسياً أيضاً ؛ لأن الشاعر لو تزوج بمن يحب انطفاأت هذه النار التي أريد لها أن تشتعل ، وهذا ضد مصلحة الدولة في ذلك الوقت ، وإمعاناً في مكب الكيوسين على النار ، يأمّر الخليفة بإهتداف دم هذا الشاعر ، وربما كان هذا الأمر للدعاية فقط ؛ لسبب بسيط هو أننا لم نسمع عن مقتل أحد هؤلاء الشعراء على الرغم من ملاحقتهم نجوياً ثم حق بعد زواجهن ، وبذلك كله نجحت الدولة الأموية لمجاحا كبيراً في تحقيق مآربها ، وتعيش المجتمع المدني والمكي عن الخوض في غمار السياسة ، أو حتى التفكير فيها ، فهذهات أن يفكر الخاسم الفارق في هذه المتع في السياسة ، أو غيرها من أمور الدولة .

وبعد محاولة التعرف على بعض أسباب وجود هذه الظاهرة الفنية نريد أن نبحر معاً مع العالم الإخباري لأحد هؤلاء الشعراء ألا وهو (قيس بن ذريح) وقبل أن نبدأ مع أخبار صاحبنا مستطوف تطوافاً سريعة على مادة خير في اللغة (لسان العرب لابن منظور) (١١) - والقاموس المحيط للفيروز ابادي (١٢) ونحاول التعرف على التطور الدلالي لاستخدام هذه الكلمة عند العرب .

الخير : الأرض المنخفضة المنبطة ، فالخبار من الأرض ما لان واسترخى أو ما استرخى من الأرض وتخفر ، وهو ما قامور وساخت فيه القوائم .

وفي الحديث : فلاننا في خبار من الأرض ، أي سهلة لينة

والخبار من الأرض : ما لان واسترخى وكانت فيه جحرة .

والخبار : الجرائم وجحرة الجرذان ، واحدته خبارة ، وفي المثل من تجنب الخبر أمن النار .

والخير : مجتمع الماء . فالخبراء : منقع الماء ، والخير خير : منقع الماء في الجبل ، والخبار : منقع الماء في أصوله والخبراء : قاع مستديرة يجتمع فيه المياه .

الخير : النبات ، وفي حديث طهفة : نستقلب الخير : أي نقطع النبات والعشب ونأكله ، والخير : شجر السدر والأراك وما حولهما من العشب واحلته خيره ، والخير : الزرع .

والخير : الشجر ، والخير أن تزرع على النصف أو الثلث وهي للخابرة أي المزارعة على بعض ما يخرج من الأرض ، وهو الخير أيضاً بالكسر .

وفي الحديث : " كنا نخابر ولا نرى بذلك بأساً حتى أخبر رافع أن رسول الله صلى الله عليه وسلم فنى عنها ، والمخابرة : المزارعة على نصيب معين كالثلث والرابع وغيرهما .

الخير والخير : المزايدة العظيمة (ما يحمل فيه الماء كالراوية والقربة والسطيحة) والخير والخير أيضاً : الناقة الغزيرة اللبن .

والخير والخيرة : اللحم ، وفي هذا شئ من التخفى والاستار لأن الماء في المزايدة واللبن في السدر ولحم الحيوان محتجة خلف الجيد

والخير خلاف النظر وكذلك المخيرة والمخيرة بضمة الباء هو : تقيض المرأة (أي الظاهر والنظر)

الخبر المخير المحرب . والخير والخير والخيرة والخيرة . . : العلم بالشيء ومنه قولهم لأخسرين خيرك ، أي لأعلمن علمك ، وأخسر خيره : أي أنبأه ما عنده .
والخير : اسم من أسماء الله الحسنى أي العالم بما كان وما يكون .
والخير : خلاصة العلم ودليله أي الإعلام . فالخير ما أتاك من نبي أو علم تستخير ، والخير العالم بالخير وهو الخير أيضا ، ويقال : أخيره خبره : أنبأه ما عنده .
خبرت الأمر أخيره إذا عرفته على حقيقته .
الخبر واحد الأخبار وأما قوله تعالى " يومئذ تحدث أخبارها " أي يوم تزلزل تخبر عما عمل فيها .
الاستخبار والتخير السؤال عن الخير ليعرفه وفي حديث الحديبية : أنه بعث عنينا من خزاعة يتخير خبر قريش أي يعرف .
المخير خلاف المنظر .
الخبر والخير : العلم بالشيء .

الملاحظ على التطور الدلالي لمادة خير ما يأتي :

- ١- سيطرة وغلبة الدلالات المادية وشيوعها عند العرب .
 - ٢- الدلالات المادية المستخدمة تعطي صورة شاملة لحياة مستقرة تعتمد على الأرض السهلة المنبسطة ، وتجمع المياه ، فطالما وجدت أرض سهلة منبسطة منخفضة لا بد أن يجتمع فيها الماء ، فتكون النتيجة هي قيام الحياة المستقرة المعتمدة على النبات والزراعة .
فالدلالة الأولى تسلمك بالضرورة إلى الدلالة الثانية وكلاهما مقيمتان متطقيتان لهذه النتيجة وهي النبات والزراعة ، وطالما وجدت الحياة المستقرة لا بد أن تتولد الدلالة الرابعة المرتبطة بمفردات هذه الحياة من الماء الذي في المزادة واللبن في الضرع ولحم الحيوان وكلها دلالات تؤكد وجود الامتار فالماء داخل المزادة ، واللبن في الضرع ، ولحم الحيوان يستتر خلف الجلد وكلها دلالات مادية فكان لا بد من تطوير الدلالة لتتقل من رحاب الماديات أو لترتقي إلى الرحاب المعنوي فكانت دلالات الحفاء والعلم ، والإناء التي تطور إليها أخيرا .
- وما نريد أن نخلص إليه من هذه المعاني يتجلى في الدالتين الأخيرتين اللتين وجدنا أهل العلم والأدب يتناولون لفظ الخير فيهما . ونستطيع أن نقف هنا على خصيصة مميزة للفظ الخير ، إذ يبدو أن معنى الواقعة أو الحدث (يومئذ تحدث أخبارها) خير عما عمل بها ، فالخير دالا على ما جرى ، ولكنه إلى ذلك ينطوي على أحداث وقعت أو أحوال التسم بها شخص أو فئة .
وهذا يمكن أن نفهم عبارة (لأخسرين خيرك) أي لاكتشفن ما استتر من أمرك هذا هو المعنى الأساسي ويضاف إليه معنى آخر هو الإنباء والإعلام ، أي إخراج المادة الأصلية من محال الأحداث والأحوال إلى محال القول أو الكتابة ، وبهذا يدخل الخير حرم الفن ليقدر وجها من لهرز وجوه الإبداع في الأدب العربي بما يحمل من عناصر القصة والإلهام ... إلخ .

٣- نخلص من ذلك إلى أن الخير هو جماع خبرات ومعارف وتاريخ وعلاقات وتجارب ، تنقل من جيل إلى جيل ، ومن زمن إلى زمن ، ومن بيئة إلى أخرى ، أو بمعنى آخر هو تلك التجربة التي يطلبها المتلقي ، ويسمى إليها إلى ذوي الخبرة من المجربين ، ليعرفها منهم ويكتسب قيمتها . إذا لا بد أن يكتمل المثلث :

منلق : يطلب المعرفة ، ويسمى إليها ؛ لأنه يجب أن يعرفها ، ويصل إلى أغوارها .
مرسل : هو ذلك الخبير أو العالم بالخير أو المجرب الذي يحفظ في صدره الروايات والأخبار ، ويحكىها من جيل إلى جيل ، وينقلها عنه الآخرون .

رسالة : وهي الموضوع الذي يسمى إليه المتلقي لدى ذوي الخبرة .
وهذا تكتمل جوانب الاتصال كما ذكر (ياكسون) في مخطوطه لوظائف اللغة : " إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة ، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء ، سياقاً تحيل عليه " (١٣) .

فالخير يحمل للمتلقي تجربة المرسل بما فيها من خبرات ومعارف ، هي رصيد يضاف للمتلقي وفي طياته حركة حياة ، تشمل الماضي والحاضر والمستقبل ، فالخير ينشأ بما حدث في الماضي ليكون رصيد الحاضر الذي يتطرق منه نحو المستقبل .

ويرى الدكتور شكري عباد أن الخير في أصله تاريخ ، فهو نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة (١٤) .

فالخير بفصل حادث له قيمة ، فالأفكار القيمة النيلة هي التي تبقى عالقة بوجدان الجماعة ، وهي التي تسهم في بناء الوعي الجمعي ؛ لأن القيمة والتجربة الإنسانية جديرة بأن تسجل وتكتب وتخرج من دائرتها الخاصة إلى دائرة الحياة الكبيرة ، كي تصبح ميراثاً حضارياً ، تبحث عن الجماعة لدى المبدعين والمفكرين والعالمين بأحوال المجتمع ، وأخباره لفيد منهم (١٥) .

مع صاحب الأغاني

ونتطرق الآن مع صاحب الأغاني ؛ لنعرف كيف صاغ هذه التجربة الإنسانية أو هذا النموذج الإنساني ؟ يقول :

أخبرني بحبر قيس ولبني امرأته جماعة من مشايخنا في قصص متصلة ومقطعة وأخبار مشهورة ومنظومة ، فألفت ذلك أجمع ليتسنى حديثه إلا ما جاء مفرداً وعسر إخراجه عن جملة النظم فذكرته على حدة . فمن أخبرنا بحبره أحمد بن عبد العزيز الجوهري قال : حدثنا عمر بن شبة ولم يتجاوزوه إلى غيره ، وإبراهيم بن محمد بن أيوب عن ابن قتيبة ، والحسن بن علي عن محمد بن موسى عن حماد البربري عن أحمد بن القاسم بن يوسف عن جزء بن قطن عن جساس بن محمد عن محمد بن أبي السري عن هشام بن الكلبي وعلي بن ربيعة أكثر الممول ونسخت أيضاً من أخباره المنظومة أشياء ذكرها القهظمي عن رجائه . وخالد بن كلثوم عن نفسه ومن روى عنه

وخالد بن جمل وثناً حكاهما اليوسفي صاحب الرسائل عن أبيه عن أحمد بن حماد عن جميل عن أبي جندب - الكعبي - وحكي كل مضمون فيه متصلاً وكل مختلف في معانيه موقوف على روي

" كان مول قوم في ظاهر المدينة ، وكان هو وأبوه من حاضري المدينة . وذكر خالد بن كثر أن موله كان بسرف ، واحتج بقوله

الحمد لله قد أمت مجاورة أهل العقيق وأمسنا على مسرف

قالوا : فمر قيس لبعض حاجته بميام بن كعب بن خزاعة ، فوقف على خيمة منها والحفي خلوف والخيمة خيمة لبي بنت الحباب الكمية ، فاستقى ماء ، فسلقه وخرجت إليه به ، وكانت امرأة مدية القامة شهلاء حلوة المنظر والكلام فلما رآها وقعت في نفسه ، وشرب الماء . فقالت له : أنزل فترد عندنا ؟ قال نعم . فزل بهم ، وجاء أبوها فحمله وأكرمه فانصرف قيس وفي قلبه من لبي حر لا يطفأ ، فجعل ينطق بالشعر فيها حتى شاع وروى . ثم أتاهما يوماً آخر وقد اشتد وجدهما فلم تظهر له وردت سلامه وتحفت به ، فشكا إليها ما يجد بها وما يلقى من حمها ، وشكت إليه مثل ذلك فأطالت ، وعرف كل واحد منهما ما له عند صاحبه . فانصرف إلى أبيه وأعلمه حاله وماله أن يزوجه إياها . فأتى عليه وقال : يا بني ، عليك بإحدى بنات عمك فهن أحق بك . وكان ذريح كثير المال موسراً ، فأحب ألا يخرج ابنه إلى غريبة . فانصرف قيس وقد ساء ما خاطبه أبوه به . فأتى أمه فشكا ذلك إليها واسعان بها على أبيه ، فلم يجد عندها ما يحب فأتى الحسين بن علي بن أبي طالب وابن أبي عتيق فشكا إليهما ما به وما رد عليه أبوه . فقال له الحسين : أنا أكفيك . فمشى معه إلى أبي لبي . فلما بصر به أعظمه وولب إليه ، وقال له : يا ابن رسول الله ، ما جاء بك ؟ ألا بعثت إلي فأتيتك قال : إن الذي جئت فيه يوجب فصلك وقد جئتك خاطباً ابتك لبي لقيس بن ذريح

فقال : يا ابن رسول الله ، ما كنا لعصى لك أمراً وما بنا عن القتي رغبة ، ولكن أحب الأمر إلينا أن يخطبها ذريح أبوه علينا وأن يكون ذلك عن أمره ، فإننا نخاف إن لم يسع أبوه في هذا أن يكون عاراً وسبة علينا . فأتى الحسين رضي الله عنه ذريحاً وقومه وهم مجتمعون ، وقاموا إليه إعظاماً له وقالوا له مثل قول الخزاعين فقال للذريح أقسمت عليك إلا خطبت لبي لابنك قيس

قال : السمع والطاعة لأمرك . وخرج معه في وجوه من قومه حتى أتوا لبي فخطبها ذريح على ابنه إلى أبيها فزوجه إياها ، وزقت إليه بعد ذلك . فأقامت معه مدة لا ينكر أحد من صاحبه شيئاً وكان أبر الناس بأمه ، فأنهت لبي وعكوفه عليها عن بعض ذلك ، فوجدت أمه في نفسها وقالت : لقد شغل هذه المرأة ابني عن بري ، ولم تر للكلام في ذلك موضوعاً حتى مرض مرضاً شديداً . فلما برء من علته قالت أمه لأبيه لقد خشيت أن يموت قيس وما يترك خلفاً وقد حرم الولد من هذه المرأة وأنت ذو مال فيصير مالك إلى الكلالة فزوجه بغيرها لعل الله أن يرزقه ولداً وألحت عليه في ذلك فأمهل قيساً حتى إذا اجتمع قومه دعاه فقال : يا قيس إنك اعطيت هذه العلة فخضت عليك ولا ولد لك ولا لي سواك وهذه المرأة ليست بولود ، فتزوج إحدى بنات عمك لعل الله أن يهب لك ولداً تقر به عينك وأعتنا . فقال قيس : لست متزوجاً غيرها أبداً . فقال له أبوه : فإن في مالي سعة فتسر بالإماء قال : ولا أسوءها بشيء أبداً والله . قال أبوه : فإني أقسم عليك إلا طلقها فأتى وقال : الموت والله علي أهل من ذلك ، ولكني أخيرك خملة من

ثلاث خصال . قال : وما هي ؟ قال : ستزوج أنت فلعل الله أن يرزقك ولدا غمري قال : فما في فضلة لذلك قال فدعني أرجمك عنك بأهلي وأصنع ما كنت صانعا لو مت في علي هذه . قال : ولا هذه . قال : فأدع لبني عندك و أرجمك عنك فلعلني أسلوها فإني ما أحب بعد أن تكون نفسي طيبة أما في خيالي . قال : لا أرضى أو تطلقها ، وحلف لا يكنه سقف بيت أبدا حتى يطلق لبني ، فكان يخرج فيقف في حر الشمس ، ويجيء قيس فيقف إلى جانبه فيظله بردائه ويصلي هو بحر الشمس حتى يقضي القسي فيصرف عنه ، ويدخل إلى لبني فيعانقها وتعانقه ويكفي ويكي معه ويقول له : يا قيس ، لا تطع أباك لتهلك وتلكني . فيقول : ما كنت لأطيع أحدا فيك أبدا . فيقال : أنه مكث كذلك سنة . وقال خالد بن كلثوم : ذكر بن عائشة أنه أقام على ذلك أربعين يوما ثم طلقها . وهذا ليس بصحيح " (١٦) .

و يمكن هنا أن نتناول القصة عموما بالتحليل من خلال بعض الإجراءات الشكلية ، ويمكن تطبيق هذه الإجراءات على الخير باعتباره فنا ينتمي إلى الجنس القصصي . فكل قصة لها حكاية ، ولها نظام فني يروي هذه الحكاية وهو الخطاب .

فالخطاب هو الطريقة التي يروي بها الحكاية من أول وجهة نظر الراوي ، ومستويات السرد التي يستخدمها ، والبعد التصويري عنده ، ومساحة الحوار ، وعلاقة السارد بالزمن ، ومدى حياده أو تدخله بالتعليق داخل الخطاب ، تتكون من هذا كله الهرم الفني للطريقة التي تعرض بها الحكاية ، ويطلق عليها مصطلح الخطاب .

ولي الحكاية تتعامل بالدراسة مع العناصر الآتية :

- ١- الحالة الاستهلالية : وهي التي يقدم فيها المؤلف الشخصية المحورية ، أو الشخصيات كلها
- ٢- مجموع الأفعال المترابطة فيما بينها ، والتي تمثل الأحداث ، وبالتالي ينشأ عنها نوع من الصراع أو العقدة (البناء النمطي للحكاية) .
- ٣- مجموعة القرائن التي تبين طبيعة الشخصيات ، وتكشف أبعادها وتعكس أيضا المناخ العام لزمان الحكاية ومكانها وذلك من خلال علاقة الشخصيات و فاعليتهم في الحدث الجمعي .
- ٤- الوظائف الدرامية : تلك التي تتوقف على تأثير الأفعال ودورها في البناء الفني للخير ، هذه الأفعال تشكل منها دراما الخير وهذا ما يطلق عليه في علم السرد الوظائف الدرامية والتي تشكل من خلال مجموعات متكاملة يطلق عليها مصطلح التوالي (١٧) . والتي تشكل بدورها من خلال علاقة محور الوظائف الدرامية والتواليات بمحور قرائن الشخصيات والزمان والمكان ومنها يتكون النسيج الفني للحكاية .

وأراني حينما أتعامل مع الخير هنا لن أقفل تماما بين الحكاية والخطاب فيهما ارتباط حمي استفتح الأصفهاني قصتها بتركيز علمية الكاميرا على البطل بإطلاعا على هوية هذا البطل وجاءت بيانات هويته على النحو الآتي :

الاسم . قيس بن ذريح بن الحباب بن منة .
الأم . منة بنت الداهل بن عامر الخزاعي

الأب : فريح بن الحباب من أثرياء قومه

عمل الإقامة : المدينة المنورة (سرف على بعلمته أعمال من مكة) - الحجاز

الأصل الطاهر العربي : كان رضيع الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما أَرْضَعَهُ أم قيس .

الميلاد : النصف الأول من القرن الأول الهجري .

لم يتعرض الأصفهاني من قريب أو بعيد لحياة قيس قبل لقاء لبقى ، وكأن حياته قبل لقائها لم تكن شيئاً أو بمعنى آخر كانت لحظة اللقاء هي بداية الحياة الحقيقية لهذا الرجل .

هذا وقد بدأ الأصفهاني الخير بعد سلسلة الإمتداد الطويلة بـ (قالوا) وهذا معناه أن الأصفهاني يلقي بتجة الخير على غيره ، وأنه ليس أصل الخير أو ليس له الفضل في خلق أو إبداع الخير ، وهذا يقودنا منطقياً إلى التعرف على طبيعة وديناميكية هذا الفن العربي الذي وصل إلى مرحلة النضج ، والذي يعتمد على تجارب السابقين ، فالأصفهاني يعتمد على روايات سابقة على عصره ، كل رواية تحمل وجهة نظر صاحبها ، وتعمل أيضاً إضافة هذا العصر وثقافته ، حتى القرن الأول الهجري زمن وقوع هذه الدراما على المسرح التاريخي وهذا يعكس لنا التواصل الفكري والثقافي والإنساني للشخصية العربية .

و الأصفهاني له مطلق الحرية في التحليق بفكره وتجسيده بتجربة إنسانية يستدعيها وعيه من مكان ما أو زمان ما ، مادامت هذه التجربة قادرة على الحياة ، وما دام الكاتب قادراً على إعادة عرضها حية ، بالافئدة وجهة نظره أو كلمته التي يريد توصيلها إلى معاصريه ، ووجهة نظره أو كلمته (١٨) هنا ليست مجرد مجموع الأفكار التي يريد توصيلها إلى المتلقي وإن كانت هذه مسألة أساسية ومسلم بها ، ولكن نقصد بوجهة نظره ، لسته الفنية الخاصة ، الرؤية الفنية أو الحس الفني بأدواته الفنية : كيف يقص الراوي القصة ، كيف يعرض الحدث المكون من مجموعة من الأفعال التي تؤديها شخصيات تربط بينها علاقات متعددة ، كيف يعرض الراوي هذا الحدث في خطاب ،... ماذا يرى بنفسه ؟ متى يسرد بالتفصيل أو بالإيجاز ؟ ومتى يستحضر الحوار ؟ وكيف يتعامل مع الزمان وصيغ الأفعال ومساحات الأماكن ؟ ماذا يقدم وما الذي يحذفه من السياق ويترك فجوات وكأنه يتغزل بالشهد من مكان لكان أو من زمن وحدث إلى زمن وحدث آخر .

وإذا حاولنا معاً أن نتبع نقطة انطلاق الدراما عند الأصفهاني فهي مهمة جداً إذ لا بد أن يستجمع فيها الكاتب خلاصة تجاربه ومهاراته وقوته في الإبحار ؛ كي يجعل هذه البداية غير تقليدية مشوقة جذابة بغضائلها غير المألوفة من قبل حتى لا تستدعي لدى المتلقي بعض الأحداث المشابهة فيوقع النهاية لأول وهلة وبالتالي يعمل من العمل الفني .

الحالة الاستهلالية :

ونقصد بما هنا المدخل الذي يقدمه الكاتب مستهلاً به حكايته ، والمصطلح يعود إلى العالم الروسي (فلاديمير بروب) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ، ويطلقه على مدخل الحكاية الخرافية ، ونستعيره منه هنا في المدخل البنائي للحكاية باعتبار أن هذا المصطلح أصبح مؤثراً في دراسة علم السرد بوجه عام (١٩) .

بدأ الأصفهاني بنيت القصة بدايةً ملاحظة على طريقة الأفلام السينمائية ، بفعل الخروج وهو من أهم الأفعال في الحكايات ، وبصفة عامة في الحكايات الشعبية ، وبصفة خاصة المقامات العربية ، التي تعتمد اعتماداً أساسياً على دراما الخروج والتقل والارتحال من مكان إلى مكان آخر ، وكثيراً ما نجد في أفلامنا السينمائية التي وظفت دراما الخروج ، حيث يبدأ المشهد الأول للفيلم بالبطل يركب القطار قاصداً القاهرة أو الإسكندرية ، والنصائح الأخيرة التي تسدي للبطل النازح على محطة القطار ولا سيما تحذيره من (بنات النيل) حيث تبدأ الأحداث بضرورة انتقال البطل من مكان إلى مكان لتحقيق هدف ، أو مواصلة رحلته العلمية أو الحصول على عمل أو الهروب من أزمة (اقتصادية - أخلاقية - أعرف اجتماعية) وخلال هذا الخروج تتغير كل حياته رأساً على عقب ويبدأ تشكيل وصياغة هذا البطل بصورة جديدة ، يصبح لها أكثر وعياً وفهماً لأبعاد العالم الذي يدور حوله ، وهكذا بدأ الأصفهاني في قوله (فمر قيس لبعض حاجته بخيام بني كعب بن خزاعة فوقف على خيمة منها والحى خلوف ، والخيمة خيمة لبني بنت الحباب الكمية ، فاستقى ماء فسقته وخرجت إليه بها وكانت امرأة مديدة القامة شهلاء حلوة المنظر والكلام . فلما رآها وقعت في نفسه وشرب الماء) .

استهل الأصفهاني بنيت السردية بالمستوى المأثور لدى الكتاب وهو مستوى (الرؤية من الخلف) (٢٠) فهذا المستوى يتيح له حرية الحركة والتعبير فهو الراوي العليم بكل شيء عن دقائق شخصيته داخلية كانت أو خارجية ، وهو الراوي المسيطر على الأحداث المتحكم في خيوط شخصياته يحركها كيفما يشاء وفي إطار هذه البداية القوية التي تعكس مهارة الكاتب وتحكمه ببراعة في كادره الفني يبدأ المشهد الأول بفعل خروج قيس لقضاء بعض حوائجه (غار خارجي في أحد أيام فصل الصيف) - يتأهب العطش فيقف (عابر ميل) بياب إحدى الخيام طلباً للماء ، فإذا بفتاة طويلة كفصن البان جميلة تقدم له الماء ، فرمقها بنظرة إعجاب وانبهار ثم روى ظمأه .

يلفت الانتباه في المشهد السابق اهتمام الأصفهاني بالوصف الدقيق ، (فالحي خلوف) معناه ببساطة غياب الرجال عن الحي في شغلهم ، فالحي فارغاً إلا من النساء ، (والخيمة خيمة لبني بنت الحباب الكمية) فالراوي العليم هنا يخلق فوق هذه الخيام ، أو يرفع هذه الخيام ، ليعرف

من بداخلها من النساء والقنابات ، ثم يقدم لنا وصفا حيا ومعربا للبنى ، أو يقدم لنا أبعاد تلك الشخصية المبهمة للبطل .

و المشهد الأول بما سطر عليه من أفعال ماضية يؤكد على خروجنا من عالم الواقع إلى عالم الفن (كان / فمر / فوقف / فاستسقى / فسقه / كانت / رآها / وقعت / شرب) .

أي أن الاستهلال يقدم لنا الماضي كمسرى أول فحين نفترض أن الصفة (فعل) أي الماضي خاصة بالعالم السردي ، ولا يخفى علينا أيضا دلالة حرف العطف القاء في (فمر / فوقف / فاستسقى / فسقه) بما يحمل من ترتيب وتتابع للحدث .

ثم ينتقل الأصفهاني من بنية السرد إلى بنية الحوار (المحكي) بضمير القاتب ويتجلى ذلك في سؤالها قيس أن يفضل عندهم كي يستريح من الحر الشديد ، فيجيبها إلى طلبها ثم يأتي أبوها فيحسن ولادته ويكرمه .

فقد مزج الأصفهاني في الاستهلال بين مستويين للرؤية السردية هما (الرؤية من الخلف ، الرؤية من الخارج) حين سمع قيس ولبنى يتبادل الحوار للحظة وهذه مسألة طبيعية جدا بالنسبة لهذا اللقاء الأول ، ويمزجه بين السرد والحوار في مطلع البناء الدرامي أضفى نوعا من الحيوية والتشويق .

من الطبيعي جدا أن يتشكل البطل تشكيلا جديدا بعد النظرة الأولى لها ولم لا ؟ أي محرته فينا تلك النظرة الأولى .

كيف تحرك أجهزة الجسم وتجعلها في حالة توهج ؟ إنما تحترق العقل والوجدان ، بل تحتاج الإنسان بكل خنجاته ، (فلما رآها وقعت في نفسه) نظرة واحدة تحتاج كل الحواجز والحدود وتصل إلى تلك البقعة الساحرة أو المنطقة الكامنة التي لم يصل إليها أحد من قبل ، لقد استوعب واحتوى مركز الاستقبال عند قيس تلك اللغة الخاصة المرسلة إليه ، وحل شفرتها (فانصرف وفي قلبه من لبى حر لا يطقاً ، فجعل ينطق بالشعر فيها حتى شاع وروى) .

وهكذا تحول الحب إلى إلهام ... عملية التحول هذه لا تأتي إلا لمن يملك الموهبة ، يملك ذلك البرنامج الخاص ويستطيع أن يحدد له القائد الذي يدير مفاتيحه ويعالج رموزه ... يتحول الحب إلى إبداع ... وتحول المحبوبة (لبنى) إلى قائد لموهبة الحب ، لا يستطيع أن يدع إلا بواسطتها ومن أجلها .

وهنا بلغت نظرتنا محاولة الأصفهاني اختراق الحواجز والولوج إلى عالم شخصيته الداخلي ، كي يسر لنا غوره ويكشف لنا حقيقة أحاسيس وخلجات هذه الشخصية إبان لحظة يتعكس ذلك في قوله (وقعت في نفسه - وفي قلبه من لبى حر لا يطقاً)

فبناء الشخصية هنا يتطلق من موقف بعينه له أهميته في صياغة البطل ، ثم تنطلق الأحداث بعد ذلك وربما لا نستطيع أن نقول : أن الأصفهاني قد عمد إلى ممارسة تقنية تيار الوعي (٢١) ، لأن هذه التقنية تنتمي إلى العصر الحديث فقد ظهرت مع تطور علم النفس من خلال نظرية فرويد

عن الشعور والاشعور وتغيره مع الدخول للإنسان في مرحلة من عهد وماسي ترك روبرت في اعماقه

حالة الاستهلاكية هنا قدمت لنا شخصية كل من العاشق والمثله والمكان الذي يتبعه به. ومن أهم القرائن المكايه في الاستهلاكي الإشارة إلى مكان إقامة فيس وهو المدينة، فهو هـ في رحلة دائمة وتلك السمة تجعل تجربته الحب جزءاً من رحلته الإنسان يمر بها فيما يمر من تجربته انتقاله المكاني المصحوب بانتقالات نفسيه. والتغير الإنساني يرتبط بحركة الشخصيه، وهذا مؤشر للوظيفة الأولى في الخبر القصصي وهي تجربة الخروج أو فعل الارغمال المكاني

الوظائف الدرامية .

تعد الوظائف من العناصر الأساسية والركائز الثابتة والدائمة في الحكاية أيا كانت الشخصيات والطريقة التي تباشر بها الوظائف فتابع الوظائف في الحكاية يخضع لنظام ثابت، وأن أية حكاية لا تخزي بالصورة على كل الوظائف، وأن وظائف الشخصيات ما هي إلا متواليات الأفعال التي نصمها الحكايه

وتعد الوظائف أو الأحداث الدرامية مجموعة من متواليات، والمتواليه عبارة عن مجموعة أحداث مكتملة، تتكون من عدد من الأحداث الجزئية، وكل حدث جزئي يمكن أن يطلق عليه اسم وظيفه ونستمد الحكاية وجودها من خلال تراكم أحداث معينة، لكل حدث بنيت الفعلية المرتبطة بيه الحدث الثاني. ليتشكل من مجموع الأحداث بنيت كليه للمضمون الحكاية

تحديد الوظائف في الخبر يتطلب استخراج المضمون الأساسي في خطوات واضحة، كل خطوط مثل إحدى الوظائف، ومن مجموع الوظائف تتشكل المتابع وإذا كان الفعل في المستوى لنحوي علامه دالة على حدث مفترق بزمس. والفاعل هو من اسند إليه الفعل، فإن العلاقة بين الوظيفة في الحكاية والجملة الفعلية في الخبر واضحة حيث أن

جملة الفعلية = فعل + فاعل

وظيفة = حدث + شخصيه

من الطبيعي إذن أن تكون الجملة الفعلية هي أكثر الوحدات اللغوية الدالة على الوظائف في عمل القصصي

يتكون الخبر هنا من أربع وحدات كبيرة من المتواليات وتشمل فيما يأتي :

- متواليه الحب من النظرة الأولى . وتتجلى في الأفعال الآتية .

خروج قمر

وفوف وفوف

عظي . فاسمي ماء

رويه النظرة الأولى راه

عمر ر ه ه و .

- الرسول عنهم : قولهم

- حسن الوفادة : أكرم

- التلبس بالحب : وفي قلبه حر لا يطفأ

وهذه الأفعال مترابط معاً وتخرج للرجاء منطقياً، وتخرج معاً حسياً ومعنوياً وصولاً إلى الفعل الختامي لهذه المتوالية وهو الفعل الذي يعيد تشكيل شخصيتنا الدرامية ويغير أحوالها وميولها ويضعها في التجربة الدرامية .

٢- متوالية الرفض : وتتجلى في الأفعال التالية :

- الاعتراف بحبه : أعلمه حاله

- طلب الزواج ممن يحب : سأله أن يزوجه إياها

- الرفض : فأبى عليه

- اللجوء إلى الأم : فلم يجد عندها ما يحب

وهي متوالية رفض مباركة هذا الحب والزواج من جانب الأب الذي يجد هنا شخصية المعارض في العمل الدرامي (الشرير) (٢٢) وهو الذي يقف في وجه طموح وأحلام البطل ، ويعرقل طريقه ويحول بينه وبين تحقيق هدفه ، فلكي ترتفع درجة حرارة الدراما ، وتنفجر الأحداث وتشابهك لا بد من ظهور قوة معاكسة ، تضع الحواجز والعراقيل أمام البطل وتمارس عليه سلطاتها وهي هنا سلطة الأب بما تحمل من احترام ووقار ، وسلطان الدين الإسلامي الذي يدعونا إلى طاعة الوالدين ، والمتوالية تعكس لنا أيضاً التبرير المنطقي لهذا الموقف المعارض وهو الزواج من إحدى بنات أعمامه فهن أحق به بوصفه من أغنياء قومه ، أي أنها تعكس لنا بهذا اجتماعاً في شخصية (ذريح) والد قيس وتأتي الأم لتشكل الشخصية التي تسبح في فلك شخصية (المعارض) وتضيق معها تماماً في أفكارها .

٣- متوالية الاستعانة بالمخلصين ، وأصحاب المكانة السامية ، وانفراج الأزمة ، وتتجلى في الأفعال الآتية:

- الشكرى من ملوك الأب : فشكا إليها

- الاستجابة لقضيته العادلة : أنا أكفئك

- الصلحة إلى بنت لبني : فمشى معه إلى أبي لبني

- اشتراط موافقة والد قيس : وما بنا عن الفتى رغبة ولكن أحب الأمر إلينا أن يخطبها ذريح أبوه علينا وأن يكون ذلك عن أمره

- الشفاعة لقيس عند ذريح : أقسمت عليك إلا خطبت لبني لابنك قيس

- قبول شفاعة الحسين : السمع والطاعة لأمرك

خطبة ذريح لبني - فخطبها ذريح على ابنه إلى أيها

زواج قيس من لبني : وزلت إليه بعد ذلك

وهذه المتوالية تقدم لنا شخصية أخرى جديدة في العمل الدرامي ، تقدم لنا شخصية للماعد التي يتحقق بها التوازن (٧٣) ويرداد النص الدرامي حيوية ومتعة ، وتلعب هذه الشخصية البطولية الثانية في العمل الفني ، رجلا لا ترد له كلمة في هذا المجتمع إجلالا واحتراما وجبا لشخصه الكريم ، انه الحسين بن علي حفيد رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم ، وبظهور شخصية الحسين على مسرح الأحداث ، تفتح أمام البطل كل الأبواب الموصدة ، فكانه منك العصا السحرية ، أو مصباح علاء الدين ، ولما لا لقد استجاب لحل قضيتيه ، وكفايته الحسين ، تلك الشخصية المخاطة بمالة كبيرة من الحب والوفاء والقدسية في هذا المجتمع الحجازي .

٤- متوالية العراق : وتمحور حول ما يأتي من أفعال

- الانشغال عن بر أمه . فأنهت لبني وعكوفه عليها عن بعض ذلك

- العلة التي آلت به . مرض مرضا شديدا

- التخير . تخير ذريح لقيس بين

- أن يتزوج على لبني إحدى بنات عمه

- التلي عليها بالإماء

- تطلقها

- الرفض والتخير : رفض قيس وتخييره لذريح بما يأتي :

- أن يتزوج ذريح لعله يرزق بالأولاد

- أن يرثل قيس وأهل بيته

- أن يرثل قيس تاركا أهل بيته لعله يسلموها

الرفض والتصميم على طلاقها لا أرضى أو تطلقها ، وحلف لا يكنه مقف بيت أبدا حتى يطلق لبني

في هذه المتوالية تعود شخصية المعارض ، مرة أخرى بقوة عازمة على حسم الأمر لصالحها وتلعب الشخصية التي تسبح في فلك المعارض وهي هنا (الأم) دورا أساسيا في تحريض المعارض (الأب) على إلقاء هذا الزواج بأي صورة ، والدراما هنا واقعية جدا ، فالأم تشعر بافتقاد ابنها الوحيد الذي كان يعطف عليها ويحبها ، فقد استأثرت به هذه الزوجة الجديدة ، وحرمتها منه ، فمن البديهي أن تحاول استعادة مكانتها الرفيعة في قلب ابنها . مساعدتها على ذلك حرمان هذه الزوجة من نعمة الإنجاب ، فقد تحينت فرصة المرض الشديد الذي حل بقيس ، وأوعزت إلى ذريح : إلى من ستؤول هذه الثروة لو تولى قيس ؟ والإجابة معلومة ، ومن هنا بدأ ذريح في التفكير في مجموعة حلول لهذه المشكلة عرضها على قيس بعد ثأله للشفاء ، وفوجئ ذريح بالرفض القاطع لقرحاته الثلاث رفض الزواج عليها . رفض التسري بالإماء ، رفض التطلق . ولم يتوقف الأمر عن مجرد الرفض بل تعداه إلى وضع قيس لثلاث خيارات أمام والده

- رواج ذريح نفسه لعل الله يرزقه بأبناء غير قيس ، فيكف عنه . ويتركه وروجه

- أن يأخذ قيس زوجته ويرحل إلى أي مكان آخر بعيداً عن والده
- أن يترك قيس لبي عند والده ، ويرحل هو بعيداً عنها لعله ينساها ، فيسهل عليه تطليقها
- وكما رفض قيس مقترحات ذريح ورفضها بالآ ، رفض ذريح اختيارات قيس ، وأصر على تطليقها ، وأقسم ألا يدخل البيت ويعيش فيه إلا بعد طلاق لبي .
- فقد تصاعدت الأحداث ووصلت إلى ذروتها .
- استخدم المعارض كل ما يملك من سلطة وأحكام الخناق حول شخصية البطل ، كي تتم الصفية الجسدية والروحية لهذه العلاقة الخيمة .
- ومن استعراض مضمون الخبر السابق يتضح لنا بعض الملاحظات منها :
- وضوح الطابع الحركي حيث نلمسه من خلال :
- (فمر / فوق / فاستقى / فسقه / خرجت إليه / وآه / شرب / محرله / ..)
- هذه بعض النماذج التي تعكس الحركة الخارجية الحسية للشخصيات ، بما فيها من انتقال وتحرك في إطار زمني يرسم أبعاداً مكانية متعددة .
- الحركة الداخلية للشخصية بما فيها من تغير وتأثر داخلي في نفسية قيس ، والقلق نتيجة رفض والده إتمام هذه العلاقة ، والقلق الذي محب قيس عندما صمم والده على طلاقها ، وربما تعكس الأفعال الآتية بعض ذلك (وقعت في نفسه / في قلبه حر لا يطفأ / اشتد وجده بها ...)
- انعكاس الصراع الدرامي ولا سيما في اللقاء الذي تم بين طرقي الأزمة (قيس + ذريح) حيث تجسدت العتيدة وبلغت ذروتها ، وهي هنا ليست عقدة واحدة ، فالأولى اسمعان عليها بالمساعد (الحسين) ، والثانية لم يجد لها حلاً فكانت هذه النهاية للأسطورة (التراجيدية) لهذه الدراما .

الشخصيات / القرائن (٢٤) :

يقصد بالقرائن الوساقل اللفظية والبناء التركيبي للأسلوب الذي يصف ملامح الشخصية ، ويكشف عن علاقتها بالنص ، ودورها الفاعل في تدوير الحدث في الحكاية ، لذلك توجد قرائن زمانية وقرائن مكانية ، وهي مأخوذة من القريبن أي الملازم الذي من واجبه اكمال سمات من اقترن به .

وإذا كنا قد حددنا وظائف الخبر فيما سبق فإن هذه الوظائف تستند إلى شخصيات فاعلة لها صفات معينة وتتمتع الصفات للعت ، وكذلك الحال وللخير لأنما وصف للمكان أو للجور العام ، بل إن بعض الأفعال في الجملة يؤدي دور القرائن ، حيث إن الصفة أو الحال أو حتى الخبر في اللغة العربية ممكن أن يكون جملة فعلية ، ومن خلال القرائن نستطيع أن نضيف أبعاد هذه الشخصيات ، ونحدد بعض ملامحها وسماتها ، فكل شخصية منها تمثل فكرة وقيمة ، وتصبح رمزا ، ونموذجاً إنسانياً ، وتكشف القرائن في النص السابق عن شخصيات هي :

- ١- قيس بن ذريح : القرائن الخاصة بشخصية (العاشق المبدع) .

- البعد الاجتماعي (٢٥) :

يتمتع قيس بالثراء الواسع فهو ينتمي إلى أسرة عريقة ذات ثراء و مكانة ، فوالده ذريح من أرباء قومه ، فهو لا يمتن عملًا ، ولا يعاني في البحث عن الرزق و هو أيضا وحيد والديه ، و هذه قرينة مهمة جدا في هذا العمل الدرامي ، كما يكشف الحبر عن تلك الحرية التي يتمتع بها ذلك المجتمع في إمكانية اتصال الفني بالفتاة ، وإن عكس ذلك طيبة المجتمع البدوي حيث لا يخرج الرجال إلى المراعي فلما ، ولا يمكن في الحسب سوي النساء و غير القادرين على العمل ، وهذا يتضح في وصف الأصفهاني للحي الذي تسكن به لبني بأنه (خلوف) .

- البعد النفسي : يتمتع قيس بقدر وافر من التحرر النفسي ، ومن الجرأة بدليل قبوله لدعوة الفتاة و نزوله عندهم للاستراحة من هجر الشمس ، شخصية مخلصنة قوية الحجة ، وهذا يتضح من اقتناع الحسين بعدالة قضيتهم و مساعدته ، و يتضح أيضا في مجادلته لوالده .

- البعد الفني : نحن أمام الصورة المثلى للمصنف العربي (الشاعر) عندما يحب و يفعل و يحول الموقف إلى كلمة شاعرة ، والتجربة إلى فن ، آلي تراث فني إنساني ، فهو لطيفه الفنية في حاجة إلى تجربة و إلى ملهمة ، ليتج لنا بها ذلك الشعر الوجداني الصادق .

و الملاحظ هنا أن الأصفهاني لم يبر اهتماما للبعد الشكلي الخارجي الحسي لشخصية قيس .

٢- القرائن الخاصة بشخصية المعشوقة أو الملهمة لبني :

- البعد الاجتماعي : تتمتع لبني بالثراء و المزية الكريمة في أسرها و بين قومه ، والدليل دعوتها عابر السيل إلى الراحة عندهم ، و إكرام والدها لضييفها .

- البعد الداخلي النفسي : تتم لبني بالجرأة و التحرر النفسي و الإيجابية ، و اتخاذ المبادرة بدليل دعوتها قيس للزول عندهم دون حرج ، كما تتمتع بجمال المنطق و عذوبة الكلام .

- البعد الخارجي : هي فتاة طويلة كفصن البان ، جميلة الوجوه ، ملونة العين (امرأة مديدة القامة ، شهلاء ، حلوة النظر و الكلام) .

٣- القرائن الخاصة بشخصية المعارض (ذريح)

البعد الاجتماعي : صاحب مكانة مرموقة في قومه ، فهو من أرباء قومه .

البعد النفسي : شخصية مرنة ، محاور ، حازمة .

البعد الفني : نحن أمام الصورة التقليدية للأب العربي الحريص كل الحرص على زواج ابنه من بنات أعمامه ، حرصا على ثروته أن يخرج إلى غرباء ، و هذه النظرة موجودة إلى الآن في بعض البلدان العربية ، و قد ساحت هذه الشخصية ساحا فاعلة في تدرج الحدث ، وتساعد الأحداث و مولا إلى العقدة .

٤- شخصية المساعد (الحسين)

البعد الاجتماعي : المكانة الاجتماعية السامية ، و الأصل الطاهر العريق الفني عن أي تعريف .

فكر وإبداع

قيس به ذيل هو منظور الأصفهاني

البعد النفسي : شخصية محبة للآخر ، تحترم الآخر ، وتحترم التقاليد و الأعراف الاجتماعية السائدة في المجتمع العربي (ما كنا نعصي لك أمرا وما بنا عن القبح و غيبة ، ولكن أحب الأمر إلينا أن نعطيا أبوه علينا ، و أن يكون ذلك عن أمره فأتى الحسين رضي الله عنه فرمى) .

البعد القوي : مثل هذه الشخصية بكل ما لها من محزون وجداني و عاطفي في نفوسنا ، فوق ذلك فهي شخصية مسئولة لا تترك الأمور تخشى أمامها ، و لا تسري الآخرين في موضع الظلم دون أن تتدخل بل تؤدي دورها ، و تقدر معنى الإنسان ، و تحترم أحلام الآخرين و مشاعرهم ، و من أهم وظائفها الفنية في هذه الحكاية القصصية هي تشكيل الحدث مع بيان أبعاده الزمانية والمكانية وهي من عوامل الانتقال في الحكاية من العقدة إلى الحل فهي إن كانت مساعدة فإنها تشكل رابطا من روابط العناصر القصصية في الحكاية .

٥- الشخصيات الثانوية :

١ - شخصية والد قيس :

رجل كريم ، حريص على المعادات و التقاليد الكريمة السائدة في المجتمع ، صاحب منطق صحيح

٢- شخصية أم قيس :

حريصة علي إرضاء زوجها ، فهي تفتق و تحدد معه في كل الفكاره .

٣- شخصية ابن أبي عتيق :

رجل صاحب مكانة اجتماعية مامية في عصره ، إذ ينتمي نسبته إلى أبي بكر الصديق ، ويبدو أنه كان من الساعين بالصلح بين الناس .

و بالنسبة للقارئ الزمانية في هذا الخبر ، فإن وجود الأعلام التاريخية الثلاثة (الحسين - ابن أبي عتيق - قيس) يمثل قرينة زمانية مهمة ، فهو يحيل إلى العصر الذي أنتج هذه النماذج الإنسانية بما تملكه من قيم إنسانية ، و من الطبعي في القصص التراثي أن تدل أسماء الشخصيات علي طبيعة الزمن الذي تدور الأحداث في إطاره .

- البناء النمطي :

تمثل أنماط البناء الخبري - إلى حد ما - الأنماط التركيبية للجملة النحوية فإذا كان هناك : (الجملة البسيطة) المكونة من مسند واحد + مسند إليه فإنه يوجد ما يعرف (بالخبر البسيط) و هو يتكون من ثلاث حلقات [موقف + عقدة + حل]

موقف يحدث فيه اللقاء ، وعقدة تتم فيها الأزمة ، و حل تفرج فيه المشكلة و العقدة .

والخبر الذي نحن بصدده من الأخبار المركبة ، فهو يتكون من موقف + عقدة + حل + عقدة أو نهاية مأساوية للعلاقة .

ثانيا : الخطاب : (٢٦)

هو الطريقة التي يروي بها السارد القصة ، فعملية تحويل المدلول (البنية العميقة / المضمون الحكائي) إلى دال (بنية سطحية / نص) من خطاب قائم على السرد ، تخضع لنظام خاص يختاره منتج النص ، ويتفنه الراوي عبر صيغ خاصة هي ما مسرح لها هنا وأول ما يمكن دراسته في الخطاب .

١- جملة السند :

الذي لا شك فيه أن دراسة الأخبار الأدبية بمعزل أو مجردة عن الأسانيد عمل مقوص ، وذلك لأن هذه الأسانيد رغم كل الطعون الموجهة إليها من خلط وزيف وغموض ، مرقاة رئيسة لقراءة الأخبار ، فهي أداة لا غنى عنها لتوضيح الحركة التي انتظمت أدب الأخبار في مآره الطويل ، وعن طريقها يمكننا أن نقف على التيارات المؤثرة في هذا الأدب والموجهة له وهي تيارات مختلفة تاريخية وواقعية عربية وغير عربية ، وفلكلورية وشعبية ، وثقافية ، وعن طريقها نتحسس بعض حركة الإبداع عند العرب في مجال الأخبار (٢٧) ، وإذا كانت الوظيفة الرئيسة للإسناد ترسيخ الخبر في الواقع التاريخي فإن لم يكن ذلك للإقناع أو الإيهام بوقوع الأعمال (مشاكلة الواقع) فإنه للبرهنة على وقوع الأقوال ، لذلك جعل المؤلف الإسناد جزء لا يتجزأ من التكيك الفني للخبر التاريخي فهو بمثابة الاستهلال أو البوابة الفنية التي تقلك في رقة من عالم الواقع إلى عالم الفن يشبه إلى حد كبير ، تلك الطقوس الأولية أو التعاويذ التي تبدأ بها حالات العبد أو البحر ، إذ هي المدخل المبهر الجذاب الغريب لاحتواء (المريد) وإحاطته بضروب من القيود يسلم لها نفسه ولا يستطيع منها فككا . وبهذا يكون الإسناد أداة لإيجاد (حالة فنية) تستفز في القارئ حساسيته الجمالية وتجعله مهتما تماما للاستدراج في قصة النص وما ينشئ من عوالم وأخيلة ، وبقدر نجاح المؤلف في تحقيق عنصر الإيهام (أي إيهام القارئ بأن ما حدث في الزمن الدرامي يمكن أن يحدث بالفعل في الزمن الواقعي) يكون نجاحه في إقناعنا بقدرته الفنية ، وإقناعه للفن الذي ولع به ، وهو الفن القصصي الحكائي ، وذلك لأن القارئ يؤخذ بالدراما التي زواج إقناع مردعا ، تيار الواقع الحقيقي وإن كان من غير الممكن أن تتحقق هذه المزاجية الدقيقة ، أي بين الزمن الحقيقي والزمن الفني ، ودور الإيهام إذن هو الإقناع بأن الأحداث التي وقعت ، إنما وقعت في زمن متجانس على الرغم من عدم اتفاقه مع الزمن الواقعي ، الذي يمكن أن تقع فيه الأحداث ، ومن هنا كانت ضرورته (أي الإيهام) في الإقناع .

فكثيرا ما نجد استهلال الأخبار قال / حدث / روي / أخير / ذكر / حكى / ... وغير ذلك من أفعال دالة على كون النص الحكائي تجربة مقولة ، بمعنى أن هناك مرسلا سبق وبث نصا ، وأن مستقبلا سابقا قد تلقاه ، وهكذا يتم الاتصال لإضفاء الشرعية على عملية الاتصال الجديدة .

نخلص من ما تقدم إلى أن الإسناد شقا أساسيا من إستراتيجية الخطاب الأخباري الأدبي ، بل مقوما من مقومات هذا الخطاب .

من هذا المنطلق نحاول أن نتعامل مع غير صاحب الأغاني ت ٣٥٦هـ بوصفه من أكثر مؤلفي كتب الأخبار التزاما بالثبت الأماني ، ونحور ملاحظاتي حول سند صاحب الأغاني في هذا الخير فيما يأتي :

١- انطلاقا من حرص الأصفهاني على جعل سلسلة سنده في هذا الخير على قدر من الدقة والموضوعية ، وقد جمع بين أكثر من درجة أو حلقة لتحمل الرواية ، جمع بين مستوى السماع (أخيري بخير قيس) أو القراءة - وإن كانت للسمع أكثر - بوصفه من أعلى مستويات التحمل في الرواية ، ومستوى الوجادة بوصفه أدنى مستويات التحمل في قوله : (ونسخت أيضا من أخبار المنظومة أشياء ذكرها القحمني عن رجاله) يقصد النسخ عن هشام بن الكلبي مصرحا بذلك ، وإن كان لم يحدد الكتاب الذي نسخ منه هشام بن الكلبي .

٢- الميل إلى التعميم أحيانا عند الرواية (أخيري بخير قيس ولبنى امرأته جماعة من مشايخنا) ثم محاولة التفصيل بعد ذلك في (فممن أخبرنا بخبره)

٣- التأكيد على رواية هشام بن الكلبي (عن هشام بن الكلبي وعلى روايته أكثر الممول) فهو يعلم جيدا مدى قهقري بن الكلبي في إسناده بما يمكنه من مصداقية بوصفه من أعلام مدرسة الكوفة في الرواية (هشام بن محمد بن السائب الكلبي) ، وهذه الثقة والمصداقية بالطبع تعكس على روايته

٤- تنوع روايته الثقات بين مدرسة الكوفة ويتمثل في : (هشام بن الكلبي وخالد بن كلثوم) ومدرسة البصرة ويتمثل في (القحمني المهتم بما هو شعبي ، وعمرو بن شبة) وهذا يضاف على روايته طابع الوقار والثقة

٥- الأصفهاني لم يكن ناقلا فحسب بل كان مصفا حاذقا فلمح ذلك في قوله (أخيري بخير قيس ولبنى امرأته جماعة من مشايخنا في قصص مصلة ومقطعة وأخبار مشورة ومنظومة ، فألفت ذلك أجمع ليسق حديثه إلا ما جاء مفردا وعسر إخراجهم عن جملة النظم فذكرته على حدة) وأحيانا أخرى يميل إلى توثيق ما حقه من أي رواية يختلف فيها فنراه يقول : (وحكى كل متفق فيه مصلا ، وكل يختلف في معانيه منسوبا إلى راويه) .

وهنا تضح شخصية الأصفهاني المؤرخ الذي يروي الأخبار الثقات أو يسعين بالثقة من الروايات ، إن كانت هناك روايات فيها بعض الاختلافات أو الشكوك وقد نص على أصحابها .

٦- يبدأ الخطاب بجملة تضمن مجموعة من الأصوات يتم الاتصال بينها والاتصال على النحو الآتي :

(أخيري بخير قيس ولبنى جماعة من مشايخنا ...)

قال حدثنا عمر بن شبة و نفا حكاها يوسفى ...)

هكذا تفتح جملة السند بالفعل " أخير " وهو يعلق بحقل التاريخ حيث الإبلاغ عن طريق التوثيق بينما تنقسم الأفعال (قال / حدث / حكى / ...) بقية أصوات جملة السند ، ودلالة هذه الأفعال تعمل على إبعاد الخطاب السردى للخبر القصص عن المحاكاة الفنية لنموذج الخطاب التاريخي العلمي الموثق .

إن صياغة الكلام من الذات إلى الآخر تتخذ ما أوضحه (برنارد بوتييه) في النموذج التالي :

أنا ← (صياغة / كلام) ← أنت (٢٨) .

ولكن صياغة الرسالة في الخبر القصصى تقوم على النسق التالي :

أنا + هو / هم ← (صياغة / كلام) ← أنت

المؤلف + الراوي ← (النص) ← المتلقي (٢٩) .

٢- السرد (الفعل والزمان) :

التأمل للخبر - موضوع دراستنا - يكشف أن صيغة الماضي هي السيطرة على الرد بصورة واضحة فقد كانت هي الغالبة على الوحدات اللغوية وقد تمثل ذلك فيما يأتى : كان - ذكر - فمر - فوقف - فاستقى فسقته - خرجت - كانت - رآها - وقعت - شرب - نزل - جاء - نحر انصرف - أكرم - شاع - وروى - أتاها - فسلم - فظهرت - وردت - فشكا - وشكت - عرف - مآله - وقال - كان - أتى - فشكا - واسمعان - بصر - وثب - قالوا - فقال - فخرج - أتوا - فخطبها - فزوجه - وزقت - أفقه - وجدت - شغلت - برأ - أمهل - اجتمع - اعتلت - فنضت - حلف - مكث - طلقها .

والذي يؤكد سيطرة الماضي أن المضارع الوارد في الخبر أتى أيضا في سياق الماضي ومثال ذلك ما يأتى :

فكان يخرج فيقف في حر الشمس . وبعث قيس فيقف إلى جانبه فيظله بردائه ، ويصلى هو بحر الشمس . حتى يقى القى فيصرف عنه ، ويدخل إلى لبني فيعانقها وتعانقه ويكي وبكي معه وتقول له : يا قيس ، لا تطع أباك فهلك وملكى .

هكذا تحيل مثل هذه الوحدات الزمن إلى الماضي لتعلن أن الفعل (الحكاية) قد تمت أحداثها بالفعل في الزمن المتبهي ، بفضل (كان) الذي يعد البوابة الرئيسة لعبور هذه الأفعال إلى الزمن الماضي ، ولا يخفى علينا هنا أن امتزاج الزمنين معا الماضي والمضارع يجعل الدلالة الزمنية المضارعة مزاج وتحول إلى الماضي ، لكنها لا تغرب فيها بصورة نهائية ، إذ يتج عن هذا التركيب ما يمكن أن نطلق عليه (الماضي المستحضر) هذا الاستحضار يجسد هيئة الشخصيات من خلال دلالة الحال التي تستدعيها الجملة الفعلية المضارعة بقيمتها التصويرية ، هذا علاوة على ما في الأفعال المضارعة من تجدد واستمرارية زمنية تجعل للصفات الشخصية حضورا موصلا .

ومن أبرز التراكيب الزمنية التي وردت في هذا الخبر ما يرتبط بطريقة أداء الحكى الشعبي ، ولا سيما تلك الراسخة في الوعي الجمعي الشعبي ، ووجدان الجماعة الشعبية . مما لها فاعلية التشكيل الجمالي منها على سبيل المثال :

(ثم أتاه يوما آخر - مكث كذلك منه - أقام على ذلك أربعين يوما ثم طلقها) .

٣ - الراوي ومستويات الرؤية السردية:

" أيا ما كانت الصورة التي يتبدى فيها الراوي ، فإنه يمكن النظر إليه على أنه أداة أو تقنية ، يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور ، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل ، أو ذاكرة ، أو وعيا إنسانيا مدركا ، ومن ثم يتحول العالم القصص - بواسطة - من كونه حياة إلى كونه تجربة ، أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها .

الراوي إذن أداة للإدراك والوعي ، وأداة للعرض ، بالإضافة إلى ذلك ، فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر - إيجابيا أو سلبا - على طريقة الإدراك ، وعلى طريقة العرض ، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات ، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص ، والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص (٣٠) ، ويتوقف على موقع الراوي أو منظور الرؤية (زاوية الرؤية) أو وجهة النظر .

مدى علم القاصد الراوي بما يقع من أحداث وموقفه منها لا يقصد طبعاً موقفه الأيديولوجي أو رأيه فيها وإنما لتقصده موقفه من الأحداث فهناك الراوي العليم بكل شيء فهو يعرف ما يحدث إمامه وما يدور بين الشخصيات حتى في حالة عدم حضوره ، بل يعرف ما يدور داخل الشخصيات نفسها ، فهو هناك أشبه بالتأريخ الذي جمع مادته بعد أن عرف تفاصيل الأحداث وأصبح يقوم بعرضها فقط ولدينا نوعان من الراوي العليم بكل شيء :

١- " الراوي العليم المنقح " : في هذه الحالة تصبح الزاوية التي ينطلق منها هذا الراوي قريبة جدا من زاوية المؤلف إلى درجة إن الراوي قد يعترج بالمؤلف في بعض الأحيان أو يلتبس على القارئ التفريق بين صوتهما ورؤيتهما وقد يقحم المؤلف نفسه في كلام الراوي إقحاما وقد يخر نفسه لخدمته فيتحول شارحا لأفكاره أو مدافعا عنها أو مبشرا بها . (٣١)

والأصفهاني هنا هو الراوي المنقح ويتجلى ذلك فيما يأتي :

- حينما تكلم عن منزل قوم قيس قاتلا : (قالوا جميعا : كان منزل قومه في ظاهر المدينة ، وكان هو وأبوه من حاضر المدينة . وذكر خالد بن كلثوم أن منزله كان بسرف واحتج بقوله :

الحمد لله قد أمت مجاورة أهل العقيق وأمينا على سرف

معنى ذلك أن الراوي هنا ينهض مع الجماعة التي ترى أن قيسا كان يقيم بالمدينة ، وإن كان يحترم الرأي الآخر الذي يرى أنه كان يقيم بمكة ، ويستشهد بهذا البيت الشعري على صحة موقفه . فمهمة الشعر هنا مهمة توثيقية تعضدية .

- الموقف الآخر حينما ذكر المدة التي صمد فيها قيس دون تطبيق لبنى بعد قسم والده عليه بالألا بظله سقف بيت حتى يطلقها . (. . .) فيقال إنه مكث كذلك سنة . وقال خالد بن كلثوم : ذكر ابن عاتشة أنه أقام على ذلك أربعين يوما ثم أطلقها . وهذا ليس بصحيح حيث نسمع صوت الراوي الذي يصب رويبة على حساب أخرى أو بمعنى آخر نسمع صوت الراوي المزور الذي يفريل الروايات ويأخذ بأصواتها ، رغم أن الرواية التي حددت المدة بأربعين يوما قد تكون هي النطقية المقنعة القريبة من الواقع ، أما الرواية التي تحددها بسنة فخيالية أو مبالغة أو لإضفاء الطابع الأسطوري ، فمن ذا الذي يستطيع أن يقف أو يجلس تحس تحت شمس مكة أو المدينة لمدة سنة ؟

٢- " الراوي العليم المخايد " : هذا الراوي رغم ظهور صورته في القصص ورغم معرفته الكاملة بكل شيء فإنه سلمي لا موقف ، له ولا رأي له ، بل هو مجرد ناقل للأحداث ، وعمل لها ، ينسج العالم الموضوعي المتجرد من العواطف والميول ، يقص هذا الراوي ما حدث وما هو موجود أثناء الحادث ثم يترك القارئ بعد ليحكم بنفسه ، ثم يستخلص هذا القارئ من خلال الأحداث نفسها وليس من أسلوب الراوي في نقل الأحداث (٣٢) .

وقد زواج الأصفهاني كما ذكرت من قبل في هذا الخبر بين مسترين للرؤية السردية (الرؤية من الخلف) حيث الراوي العليم المنقح الذي يسيطر على أغلب السرد و (الرؤية من الخارج) التي تبلغ قيمتها في الحوار لتراه يترك مساحة تحدث فيها بعض الشخصيات بالحديث المباشر حيث يتنازل الراوي عن سلطته السردية ؛ ليترك لشخصياته فرصة الوجود المستقل ، ويعطيه إمكانية التعبير عن ذواتهم ، داعيا من خلال ذلك إلى مسرحية الحدث أو عبارة أخرى يترك شخوصه تحكي ذاتها لا أن يحكيها هو من خلال استعمال إحدى التقنيات التي من شأنها تنويع الأسلوب وتحطيم الملل الناتج من استخدام خط واحد للتواصل مع المتلقي وتمثل ذلك في الحوار بلفظه الثابتة التي تعكس خصائص اللغة الشفوية ومثال ذلك ما يأتي :

فقلت له : أتزل فتبرد عندنا ؟ قال : نعم

وقال له يا ابن رسول الله ما جاء بك ؟ ألا بعثت إلى فأتيتك !

قال إن الذي جئت فيه يوجب قصدك وقد جئت خاطبا لبني قيس بن فريح

والحوار الطويل الذي دار بين قيس و فريح والذي جاء على النحو التالي :

فقال : يا قيس أنك اعتلت هذه العلبة فخفت عليك ولا ولدك لك ولا لي سواك .

وهذه المرأه ليست بولود فتزوج إحدى بنات عمك نعل الله أن يهب لك ولدا تقرب به عينك وأعيتك

فقال قيس : لست متزوجا غيرها أبدا .

فقال له أبوه : فإن في مالي سعة فتمر بالإماء .

قال : ولا أسوءها بشيء أبدا والله .

قال أبوه : فإن أقسم عليك إلا أطلقها .

فأبى وقال: الموت والله علي أسهل من ذلك ولكني أخشرك خصلة من ثلاث خصال قال وما هي:

قال: تتزوج أنت فلعل الله أن يرزقك ولدا غيري..... إلخ

وقد أثبت هذا الحوار الخارجي (الديالوج) المتبادل بين شخصيات عديدة في القصة والذي أراح بنية السرد الخالص أو قاصصها دراما الحكاية عكس ما يقال عن قلة أسلوب الحوار في القصص العربية القديمة؛ لأن العربي بطبعه يميل إلى الاختزال والإجمال ولا يميل إلى التفصيل والإطالة؛ لذلك كثر أسلوب التقرير السردى فهو أسلوب اختزالي قوامي يلخص الكاتب فيه المشهد الكامل في جملة، ويحمل التجربة الكاملة في عبارة واحدة، وهذا الأسلوب لا بد أن تبرز فيه صورة الراوي لأنه مرتبط به (٣٣).

وقد ساهم الحوار مساهمة فعالة في تسريع الأحداث وتفاعلهما، والتحام الشخصيات وتفاعلها مع الأحداث.

وقد خرجت بنية الحوار هنا على النهج المألوف في القصص التراثي وهي بنية الاستفهام الموجز والإجابة عليه إلى بنية الحوار الطويل والجدل العقلي ومحاولة كل طرف من أطراف الحوار إقناع الآخر بموقفه وأفكاره.

— أما الحوار الداخلي (المونولوج) فقد ظهر في محاولة الراوي سير أغوار شخصية أم قيس بعد زواجه من لقي، وانشغاله بزوجه عن أمه يعكس ذلك قوله: (فوجدت أمه في نفسها وقالت: لقد شغلت هذه المرأة ابني عن بري).

والملاحظ على بنية الحوار تقارب المستوى اللغوي لكل الشخصيات فلا توجد فروق لغوية تميز شخصيه عن أخرى فيما يصدر عنها من ألفاظ والملاحظ أيضا على زاوية الرؤية أن البطل الأساسي العاشق قيس لا تقوم بدور الراوي على الإطلاق وإن أمحضر في المشاهد الحوارية فهو بطل تروي تجربته ويتحدث عنه الآخر.

٤- من صيغ التشكيل الجمالي:

أ - صيغة أسلوب القسم: والأمثلة على ذلك ما يأتي:

— أقسمت عليك ألا خطبت لبقى لابنك قيس.

— ولا أسوءها بشي أبدا والله.

— أقسمت عليك إلا طلقها

— الموت والله علي أسهل من ذلك.

والمعروف أن مثل هذا اللون من الصيغ يجعلنا نتحضر الوظيفة التأكيدية — إحدى وظائف اللغة — تلك التي يحاول به التكلم إطفاء قيمة الصدق على رسالته.

ب - التوازي الناتج من التكرار ومن أمثاله:

— فاستقى ماء فسقه

- فشكا إليها ما يجد بها وما يلقي من حبها ، وشكت إليه مثل ذلك فاطالت
- والحكمة خيمة لبني بنت الحباب الكريمة
- ويدخل إلى لبني فيعاقها وتعاقبه ويكي ويكي معه
- لا تطع أباك فتهلك وقلكني.
- تقر به عينك وأعتنا.
- وغيرها من مواضع يجسد التكرار من خلال البنية الإيقاعية التي تعد إحدى علامات الشعرية ،
- وواحدة من أبرز العوامل التي تؤدي إلى إنتاج شعرية السرد.
- ج - التوكيد بالترايف ومن أمثاله :
- فزوجه إليها وزفت إليه .
- فجعل ينطق بالشعر حق شاع وروي.
- فحمر له وأكرمه .
- أن يكون عارا أو سبه علينا.
- د - التوكيد بالمفعول المطلق ومن أمثاله :
- مرض مرضا شديدا
- هـ - الصيغ الإيجائية : و من أمثلتها:
- فلما رآها وقعت في نفسه : كناية عن الإعجاب والانبهار
- أنزل فنزل فنزل علينا : الحمر الشديد.
- وفي قلبه حر لا يطفأ : كناية عن الحب الشديد.
- فلما بصر به أعظمه وثب إليه : الاحترام والهيبة والوقار.
- ألا بعثت إلى قاتيتك : تقدير المكانة الرفيعة.
- فقاموا إليه إعظاما له : التقدير والاحترام.
- فأقامت معه مدة لا ينكر أحد من صاحبه شيء : الحب والمودة المتبادلة.
- الموت والله علي أسهل من ذلك : كناية عن الحب الشديد.
- ويحيى قيس فيقف إلى جانبه فيظله بردائه ويصلي هو بحمر الشمس حتى يفيء الفسيء فينصرف عنه : كناية عن الحب الشديد والبر به .
- لا تطع أباك فتهلك وقلكني : فالقراق هو كالموت بالنسبة لهما .
- تدرج هذه الصيغ ضمن ألوان المجاز الذي يعد الوجه الآخر للشاعرية في الرسالة .

و - معنى اللغة :

تبعد لغة الخير كل البعد عن التكلف اللفظي والبديع والمحسنات إلخ .
فهي لغة تقترب من لغة الحياة اليومية ، وممارسات الحياة الإنسانية اللهم إلا في بعض الألفاظ القليلة مثل :

خلوف بمعنى غيب ، وشهلاء وهي المرأة التي يحالط سواد عندها زرقة ، والكلاله وهو الرجل الذي لا ولد له ولا ولد ، فهي لغة تغاير تماماً لغة الشعر كما أن فيها كثيراً من ألفاظ حياتنا المعاصرة لغة تعتمد في جمالياتها الخاصة ، ليس لكونها في معنى بلاغة الشعر وإنما في قدرتها على تطوير فن القصة ومع ذلك فهي لغة عربية فصيحة وصحيحة.

ز - ظواهر الربط :

تعتمد القصة العربية القديمة في ربط أجزائها وفي التناح كلامها على أنماط تعبيرية واضحة مثل الفعل : (كان مرل قومه / وكان هو وأبوه / وكانت امرأة / وكان خربح / وكان أسير الناس)
هنا نلمح حضوراً قوياً لجملة الفعل الناسخ (كان) مع ملاحظة أن الفعل يفقد إلى دلالة الحركة والعرض الذي تظهر فيه أفعال الشخصيات دون ظهور صوقاً أو هيتها .
ويتميز الخير الشفهي بهذا النمط التعبيري ؛ لأنه يقوم بدور ربط واضح على مدار الخير كله ولعله يستدعي (كان يا ما كان)

- فعل القول في الحوار :

فقلت له / قال / وقال له / فقال (حيث يمثل حلقة ربط زمنية : فلما رآها / فلما برأ / ثم أتاهما يوماً آخر) ونلاحظ هنا الإطلاق وعدم التحديد في الزمن وهو من سمات الحكى الشفهي.
- استعمال الفعل المساعد قبل الفعل الاسمي : (فجعل ينطق) يعطي الحدث مساحة تصويرية وقدرة حركية تؤثر في المتلقي

- أسلوب الشرط : (أسلوب لما)

(فلما رآها وقعت في نفسه / فلما بصربه أعظمه ووثب إليه / فلما برأ من عنته قالت أمه لأبيه) وهو من أساليب الحكى الشفهي

- استعمال حتى :

(وحلف لا يكه سقف بيت حتى يطلق لبنى) .

(ويجي قيس فيقف إلى جانبه ليطله بردائه ويصلى هو بحر الشمس حتى يفتي القسيء فيصرف عنه) .

وحق كما نعرف من حروف المعاني وإذا كانت دالة على الغاية فهي تمثل رابطاً أساسياً بين الأفعال وبين الأزمنة وبين الأحداث.

- روابط العطف : التي جاءت على النحو الآتي:

- الفاء ٦٦ مرة

- الواو ٥٨ مرة

- ثم مرة واحدة فقط

- لكن مرة واحد فقط

وتأتي - من خلال الإحصاء السابق - الفاء في المقدمة حيث تعكس ترابط أجزاء الحكاية وتسلسلها ، ثم تليها الواو حيث تمثل عنصر الوصل الذي يعمل على تلاحم أجزاء الخطاب ، أما ثم بدلائها المعهودة حيث الفترة الزمنية الطويلة فقد استخدمها في الخطاب فلم تستخدم إلا مرة واحدة وربما يكون وجودها بهذه الصورة الضيقة يتيح فرصة للمتلقى مشاركة الشخصيات فيما تفعل داخل بنية العمل.

وجاءت لكن بدلا لتها الاستراكية مرة واحدة أيضا.

تلك أبرز ظواهر التشكيل الجمالي الخاص وعليها انتقلت الرسالة من لغة إرجاعية تشير إلى الواقع إلى لغة شعرية توظف العناصر المستخدمة فيها لإحداث تكوينات جمالية تتيج المعنى وتقلها إلى المتلقى .

الخاتمة

عاجلت هذه الأوراق أحد النصوص القصصية التي يحفل كتاب الأغاني للأصفياني وقد طبقت على هذا النص المقولات النقدية الحديثة باعتبار هذه المقولات منهجا إجرائيا تقنيا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصية المتوعة والنظرية الأدبية ، والنص الذي تناولناه بالتحليل كان من الشراء بحيث استطاع أن يقدم الإجراءات النقدية مادة حكائية غزيرة ومتطورة ، مثلما قدم خطابا فنيا مرددا راقيا ، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على المرحلة الناضجة التي مرت بها القصة العربية في القرن الرابع الهجري بصفة عامة ، وفي كتاب الأغاني للأصفياني بصفة خاصة فمن حيث البنية الحكائية انضح لنا تطور الوظائف الدرامية للشخصيات في متواليات متكاملة وتحولات هذه المتواليات ، بالانكسار الذي يؤثر على النمط الحكائي للخبر ويؤدي إلى التعقيد في الموقف الدرامي الذي تركز إليه البنية الحكائية .

وقد جاء ذلك في سياق مجموعة من القاعلين المتعديين ما بين شخصية أساسية بجوارها المساعد ومن خلفها المعارض ، وفي مصاحبة مجموعة من الشخصيات الثانوية ، تتأثر في مواضعها المهمة والمحورية في الحكاية ، لكي يضع أمامنا القاص العربي نمطا قصصيا يتجاوز البساطة إلى التعقيد في تطور يرضى الفوق العربي العاشق للقصة وللعشق معا .

ومثلما جاءت الحكاية بهذه الدرجة من الشراء جاء الخطاب الذي يحويها أيضا ناضجا مدركا للدور الراوي و تنوعاته واختلاف وجهة نظره في تقديم منظور الرؤية السردية بما يناسب الحدث والشخصيات والمتلقي المثالي المقترض الذي يخاطبه النص .

وكانت المشاهد متنوعة في سياقات يتبادل فيها العرض والوصف والتصوير المواقع من أجل تنويع معالم العالم القصصي تنوعا جماليا في احتفاء بالتداخل الزمني المتناغم الذي يجعل العالم حاضرا أمامنا مثلما يؤكد أهمية التجربة التاريخية ، وبالتالي تضافر بنية المضارع مع بنية الماضي ، كل ذلك أتى في ثوب لغوي دال على أناقة التشكيل الموضوع المختار بعناية ليحقق تلك القيمة الجمالية .

هوامش البحث ومراجعته

- ١ - ديوان جميل
- ٢ - د. سيد محمد السيد قطب و آخرون : من خطاب العشق العربي ، دار الماني للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ، ص ١٧٢ بصرف .
- ٣ - راجع صلاح عيد : الغزل العنبري (حقيقة الظاهرة ، وخصائص الفن) مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٣٧
- ٤ - ابن النحاس : شرح القصائد المشهورات للموسومة بالمعلقات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٦٣٨
- ٥ - راجع صلاح عيد : الغزل العنبري (حقيقة الظاهرة ، وخصائص الفن) ص ٣٧ و ٣٨
- ٦ - القرآن الكريم : سورة الحديد ، آية ٢٣
- ٧ - ديوان ليس بن الملوخ :
- ٨ - د. محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العلوية والصوفية ، دار لفضة مصر ، القاهرة ، د. ت ، ص ١٧
- ٩ - يمكن مراجعة تفصيل أسباب هذه الظاهرة عند كل من :
 - د. طه حسين : حديث الأرماء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٧ ، ص ١٩٠
 - د. محمد حسن عبد الله : الحب في التراث العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص ٣١٠
 - علي البطل : الغزل العنبري واضطراب الواقع ، مجلة فصول ، مج ٤ ، ع ٢ ، مارس ١٩٨٤ ، ص ١٧٨ - ١٩٤
- ١٠ - راجع صلاح عيد : الغزل العنبري (حقيقة الظاهرة ، وخصائص الفن) ، ص ٢٧
- ١١ - ابن منظور : لسان العرب ، مادة خير .
- ١٢ - الفيروز ابادي : القاموس المحيط ، مادة خير
- ١٣ - رومان باكسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حوز ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٢٧
- ١٤ - د. شكري عياد : القصة القصيرة في مصر (دراسة في تأصيل فن أدبي) ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٣
- ١٥ - لاطمة علي إبراهيم الصعيدي : التشكيل اللغوي للأخطاف البتائية في كتاب طوق الحمامة لابن حزم (دراسة أسلوبية نصية) ، رسالة دكتوراه ، كلية الآلسن ، جامعة عين شمس ، رقم ٥١٧ ، ص ١٣٠ .
- ١٦ - الأصفهاني : الأغاني ، مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ج ٩ ، ص ١٨٠ وما بعدها
- ١٧ - راجع فلاديمير يروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر باقادر و أحمد عبد الرحيم ، مجلة ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٧٤ ، ٧٥ - وانظر أيضا في مفهوم الوظائف و تطورها في متواليات : رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، دار عوينات ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٥ - ١٠٧
- وأشار إلى ذلك أيضا جوزيف شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٦ ، ١٧
- ١٨ - في وجهة النظر يمكن مراجعة د. أنجيل بطرس : وجهة النظر في الرواية المصرية ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثاني ، يناير ١٩٨٢ ، ص ١٣٠
- ١٩ - راجع فلاديمير يروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ص ٨٢
- ٢٠ - يمكن مراجعة تفصيل مستويات الرؤية السردية عند كل من :
 - عبد العال بوطيب : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف ، مجلة فصول ، ج ١ ، مجلد ١١ ، العدد ٤ ، شتاء ١٩٩٣ ، ص ٧٢
 - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٢٨٩ - ٢٩٠
 - حميد الحمداني : بنية النص السردية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٤٧
- ٢١ - ويار الوعي هو اتجاه أدبي يعتمد في البناء الدرامي للشخصية والأحداث على العالم الداخلي للشخصية ، بحيث تحدث تداعيات درامية تنطلق من ذهن الراوي أو البطل ، لا تخضع للمنطق الزمني التقليدي ، أو للمنطق الدرامي المعروف القائم على الموقف والعقدة والحل
- راجع روبرت هيفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الريعي ، القاهرة ، د. ت ، ص ١٧

- ٢٢- راجع ب. برول و آخرون : النقد الأدبي ، ترجمة هدى وصفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ١٣٢
- ٢٣- راجع السابق : ص ١٣٢
- ٢٤- راجع رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، ص ١٠٥ - ١٠٧
- ٢٥- راجع تفصيل هذه الأبعاد عند كل من :
- د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، مطبعة نعمة مصر ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٥٧٢
 - د. علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٢٤٧، ٦٣
 - د. طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٦، ٢٥
- ٢٦- في مصطلح الخطاب يمكن مراجعة كل من :
- محمد عتاني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، لورنجمان ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٩-٢٢
 - د. جابر عصفور : آفاق العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٠، ٦٩
 - د. سيد قطب و عبد المعطي صالح : كيف نحارس الخطاب ٢ ، كيلوباترا للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ، ص ١١-١٥
- وفي الخطاب القصصي تحليلنا راجع كل من :
- بارت : التقليد البنيوي للحكاية ، ص ١٠٠
 - تودوروف : مقولات الحكاية الأدبية ، ترجمة عبد العزيز حويل ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، العدد العاشر ، ربيع ١٩٩٠ ، ص ١٠٤
- ٢٧- راجع د. محمد القاضي : الخير في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ٣١١-٣٤٧
- ٢٨- راجع برنارد بوتيه : حول وضع الصياغات في اللسانيات ، ترجمة جورج أبي صالح ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ط ١ ، ص ٩٤ ، ص ٦١ ، ١٩٩٠
- ٢٩- راجع د. سيد محمد السيد قطب : بناء السرد والخير في إبداع المحسن التوحي ، رسالة دكتوراة ، كلية الألسن ، ١٩٩٣ ، ص ٢٤٢
- راجع . نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د.ت ، ص ٧٢ وما بعدها
 - راجع د. فادي دوجلاس : حديث عن الأخبار القصصية في كتابها بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ن ص ٢٠
- ٣- عبد الرحيم الكردي ، الراوي والنص القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٩٦ ، ص ١٨
- ٣- السابق : ص ١٠٩
- ٣- السابق : ص ١١٥
- ٣- السابق : ص ١٢

الجمال الإلهي عند بديع الزمان سعيد النورسي

(١٢٩٤ هـ - ١٨٧٦ م / ١٣٧٩ هـ - ١٩٦٠ م)

د. سها عبد المنعم منصور*

مقدمة:

الجمال سمة واضحة في الصنعة الإلهية، فحيثما اتجهت ببصرك، ستأمل خوراق صنعته وابدائع قدرته، فالحسن والجمال مقصود في الكون والإنسان، فلم يخلق شيئاً من قبيل الصدفة، ولكن خلق من فيض القدرة.

ومن هذا المنطلق عبر النورسي في رسائل النور أجمل تعبير عن الجمال، وخاصة الجمال الإلهي كفيض تجلى في مخلوقاته، وككمال الهى وجمال لا نهاية له، جمال أزلى أبدي لا يدنو منه الزوال أو الفناء. جمال يحوى دقة ونظاماً وإبداعاً لا نهاية له فهو مملكة مهية في غاية الروعة والعظمة.

لقد اخترق بديع الزمان النورسي بنا أعماق الزمن الأبدي الذى لا نهاية له، ليوقظ نفوسنا لترى هذا الجمال والجلال الإلهي، ليزداد حبنا له وشوقنا إليه، وتستلهم نفوسنا صلواتها وتسييحاتها المخصوصة، جذلة فرحة من بهجة هذا الجمال والجلال. هذا الجمال الذى يهز طبقات العشق، ويمس أوتار القلب، فتصدر من القلب أنغاما شديدة وأصداء ندية من نشوة جماله وبهائه.

ومن خلال هذه المعاني الإيمانية التى تفجر عنها وجدان النورسي - كان موضوع بحثي وقد حاولت أن أبين من خلاله مضمون الجمال الإلهي وتجلياته في مخلوقاته من خلال الحب الإلهي لصنعته. وظهر ذلك في اصطفاء الله عز وجل لحبيبه سيدنا محمد ﷺ الذى فجر في الإنسان الشوق الدائم لرؤية الجمال الإلهي يوم القيامة.

فالإنسان عند بديع الزمان النورسي هو خير من يعبر عن هذا الجمال. وذلك لأنه أكمل المخلوقات وأقدرها على التعبير عن هذا الجمال، لما تحمّله النفس الإنسانية من إحساس فطري

* مدرس بقسم الفلسفة، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

وأصيل بالجمال، فهي في شوق دائم لهذا الجمال الخالد السرمدي. ومن هنا صار الإنسان آية من آيات الله الكبرى واستحق أن يكون قبسا من نوره تعالى، فهو مرآة عاكسة لكل آيات الجمال والإبداع المنبثة في ثنايا الوجود.

تكوينه الفكري

من المعلوم أن لكل مفكر نهجا خاصا وفكرا مميزا، وله غاية يسعى لها في حياته الفكرية. وهدف يرتبط به من صميم قلبه ارتباطا وثيقا، ولأجل البحث عن فكر الأستاذ النورسي^١.

^١ - ولد (ملا سعيد مرزا) الملقب بسعيد الزمان في قرية (نورسي) التي نسب إليها تسميته من قضاء (خيزان) التابع لولاية (تبليس) شرقي الأناضول سنة ١٢٩٣هـ الموافق السنة ١٨٧٦م.

وهو من أسرة كردية صالحة تهتم بعمل بالفلاحة والزراعة، فقد كان أبوه رجلا ورعا عابدا وكان أخوه الكبير علما يقوم بمهمة التدريس لطلاب العلم (انظر د/ فردوس أبو المعالي/ القرآن والبيئة بحث مقدم في المؤتمر العلمي الرابع لبديع الزمان سعيد النورسي/ ص ٧٤٧/ تركيا استنبول/ سنة ١٩٩٨

كانت بداية تحصيل العلم عند النورسي سنة (١٨٨٥م/ ١٢٠٣هـ) بتعلم القرآن الكريم حيث تلقى حلقته الروحية إلى مراقبة ما يستفيد أخوه الكبير عبد الله من العلوم فأعجب بمزايده الراقية وتكامل خصاله الرفيعة بتحصيله العلوم، وشاهد كيف نشأ أقرانه من القرية وهم لا يستطيعون القراءة والكتابة ففهمه هذا الإعجاب إلى شوق عظيم وجاد لتلقى العلم.

تلقى بديع الزمان النورسي العلم على يد شيوخ كثيرين وقرا في أمهات الكتب أمثال جمع الجوامع في أصول الفقه لحاج الدين عبد الوهاب السبكي (٧٢٣ - ٧٧١) وشرح المواقف في علم الكلام للعلامة عنت الدين الأيجي المتوفى (٧٥٦هـ) وكتاب تحفة المحتاج في شرح المنهاج لابن حجر المكي، وهو شرح منهج الطالبين للإمام النووي الشافعي.

وغيرها من كتب علم الكلام والمنطق والنحو والتفسير والحديث والفقه مما جعله يحفظ عن ظهر قلب أكثر من ثمانين كتابا من أمهات هذه العلوم. (انظر سعيد النورسي / سيرة ناتية/ ترجمة إحسان قاسم الصالح/ ص ٤٣، ٤٤

أيضا درس العلوم الحديثة كالرياضيات والفلك والكيمياء والفيزياء والفلسفة الحديثة والتاريخ والجغرافيا حتى وصل إلى درجة يفهم بها الأساتذة المتخصصين فسمى لأول مرة (بديع الزمان) وهو لقب اشتهر به بعد أن أطلق عليه اعترافا بفضل وعلمه. انظر سعيد النورسي الاسم الأعظم/ ترجمة إحسان الصالح/ ص ٧٦، وانظر أيضا (د/ فردوس أبو المعالي / القرآن والبيئة/ ص ٧٤٢ بحث مقدم في المؤتمر العلمي الرابع لسعيد النورسي.

واتخذ النورسي في حياته القاعدة النبوية الجليلة (دع ما يريبك إلى ما لا يريبك) حديث رواه الترمذي في صفة القيامة والسنن في الأثرية وجعل هذه القاعدة مستورا لحياته من زاوية التصوف كما وصفه الإمام الغزالي في كتابه إحياء علوم الدين فترك كل ما فيه شبهة.

ولكن ورغم كثرة العلوم التي درسها النورسي إلا أن رسائل للنور كتبت كلها من فيض ونور القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة وكان الهدف الرئيسي من كتابتها هو إيضاح وتفصيل وإثبات لحقائق الإيمان ومن هنا بدأ بديع الزمان يهتم بالإيمان وتقويته عندما رأى أمراض عصره والمصير التي تليه ورأى أن حقيقة المرض هي ضعف الإيمان في عصره فرأى أن الجهاد المعنوي قد أصبح ضروريا لذلك فقد كرس حياته لإظهار القرآن للعالم.

من مؤلفاته رسائل النور وتحتوي تسعة مجلدات منها الكلمات - المكتوبات، الفتوى العربي النوري، صيقل الإسلام، الشعات، الاسم الأعظم. الشعات، الإعجاز، سيرته الذاتية.

ومن هذه المؤلفات كرس النورسي معظم جهده لتربية وحنان المسلم. فهو يرفض للمسلم أن يحيا على هامش العصر أو على حقائقه البعيدة منزويا طلبا للسلامة والنجاة من تكاليف ومسؤولياته. (انظر د/ إبراهيم الدباغ/ هوامش على فكر بديع الزمان النورسي وسيرته الذاتية. ص ٢٥ . مؤتمر عالمي حول تجديد الفكر الإسلامي / استنبول

واستماعة نهجه وهدفه تصرد مقدمات طويلة، ولكنه من اليسر استخلاص فكر الأستاذ ونهجه وغايته من عبارة (إن الغاية الوحيدة للكتب السماوية والدعوة الفريدة للأنبياء كافة هي إعلان ألوهية خالق الكائنات ووحدانيتها^١ وإثبات هذه الدعوى العظمى بالدلائل العلمية والمنطقية والفلسفية).^٢

ومن النصوص القرآنية استلهم النورسي نظريته الجمالية فكان انطلاقه انطلاقاً قرآنياً من الكون كله، كلا وجزءاً، فتحن بإزاء رجل تفيض روحه بأسرار الإيمان، ويتفطر قواده بفجر اليقين، ويلتهب رأسه بأفكار العقيدة. ففكره كون قائم بذاته، في توازن عجيب، ومرونة فائقة وشمولية متناسقة، يؤكد على البناء ويبتعد عن الهدم. يستمد أصوله من عقيدته، وضوابطه من شريعة ربه، وتفاريحه من أسس المعرفة الوجودية. ويمد فروعه إلى أسباب الحياة كلها^٣.

ومن خلال فكر النورسي سوف أعرض لموضوع الجمال الإلهي، ولا يفوتنا أن نبين أن النورسي قد استشعر الجمال داخلياً أولاً فاستطاعت نفسه أن تعبر عن الجمال خارجياً، لذلك استطاع أن يعبر عن الجمال الإلهي أجمل تعبير لئلا يرى أن من هذا الجمال نبعت شتى أنواع الجمال الأخرى. ولكن قبل أن أتعرض لمفهوم الجمال الإلهي عند بديع الزمان النورسي، لابد أن أبين، أن النورسي قد تعلمذ على كتب الفزالي وما تركه لنا من تراث ضخم حمل الكثير والكثير من ألوان الأدب والفنون في موسوعاته، ليترك بصمات عقله الكبير، وآثار روحه العظيم على جيله في عصره، وعلى أجيال العصور المتلاحقة بعد عصره حتى يومنا هذا. ولكن مع هذا كله لا ننسى أن لسعيد النورسي إضافاته وإبداعاته الواضحة من خلال منهجه التأمل في النص القرآني والوجود الكوني. وهذا ما سوف أوضحه من خلال مفهومه عن الجمال الإلهي.

الجمال الإلهي يتجلى في مخلوقاته

عبر النورسي عن الجمال الإلهي بقوله (إن لله سبحانه وتعالى جمالا وكمالا مطلقين، وإن جميع أنواع الجمال والكمال المنقسم على الكائنات جميعا. هي أمارات على جماله، وكماله وإشارات اليه وعلامات عليهما. وحيث أن كل صاحب جمال وكمال، يحب جماله وكماله بالبداهة. فالله سبحانه وتعالى يحب جماله يليق بذاته الجليلة وأنه يحب أيضا أسمائه، فإنه يحب إذن صنعه التي تظهر أسمائه ويحب إذن مصنوعاته التي هي مرآيا لجماله وكماله)^٣.

١ - بديع الزمان سعيد النورسي / سيرة ناتية / تأليف إحسان الصالحى / ص ٢٠ / شركة سوزلر للنشر فرع القاهرة

٢ - محسن عبد الحميد / النورسي متكلم العصر الحديث / ص ١٠٢

٣ - بديع الزمان سعيد النورسي / كلمات رسائل النور / ج ٢ / المكتوبات / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / ص ٣٩٢

ولقد عبر النورسي عن هذا الجمال من خلال الرسول صلى الله عليه وسلم وقد وصفه النورسي بأنه (هو أكمل فرد في مصنوعات الله. وأبرز شخصية في مخلوقاته.... وهو الذي يقدر ويعلن عن الصنعة الإلهية بذكر جذاب وتسييح وتهليل.. وهو الذي فتح بلسان القرآن خزائن جمال الأسماء الحمنى وكمالها وهو الذي بين بيانا ساطعا- بلسان القرآن... الآيات الكونية الدالة على كمال صانعها... وهو الذي أدى وظيفة المرآة للربوبية الإلهية بعبوديته الكلية.. حتى حظي بآتم تجليات الأسماء الحمنى كلها، بجامعة ماهيته. فلأجل ما سبق يصح أن يقال أن الجميل ذا الجلال لمحبيته جماله يحب محمدا صلى الله عليه وسلم الذي هو أكمل مرآة ذات شعور لذلك الجمال وأنه سبحانه لمحبيته أسماءه يحب محمدا صلى الله عليه وسلم الذي هو أجلى مرآة تعكس تلك الأسماء الحمنى. ويحب من يتشبهون بمحمد صلى الله عليه وسلم كلا حسب درجته. وأنه سبحانه لمحبيته صنفته يحب محمدا صلى الله عليه وسلم الذي أعلن عن تلك الصنعة في أرجاء الكون برمته حتى جعله في نشوة وشوق يرن به سمع السماوات ويشير به البر والبحر شوقا إليه.. ويحب أيضا من يتبعونه)¹

وبهذه المحبة اختص الله رسوله الحبيب بعرض هذه الخزائن المشحونة بأغلى الأشياء، وأعجبها وبما يدهش العقول. وإظهار كماله المستتر، وعرضه على أنظار الخلق أجمعين وكشفه على مرأي منهم، ذلك كله من خلال معرف حائق ومعلن وصاف.

الكون مرآة لجماله

يقول سعيد النورسي (اعلم أيها الأخ! إن شئت أن تفهم شيئا من أسرار حكمة العالم وطلسمه، ولغز خلق الإنسان، ورموز حقيقة الصلاة، فتأمل معي هذه الحكاية التمثيلية القصيرة. كان في زمان ما سلطان له ثروات طائلة وخزائن هائلة. تحوى جميع أنواع الجواهر والماس والزمرد، مع كنوز خفية أخرى عجيبة جدا. وكان صاحب علم واسع جدا، وإحاطة تامة، وإطلاع شامل على العلوم البديعة التي لاتحد، مع مهارات فائقة وبدائع صنعة. وحيث أن كل نبي جمال وكمال يحب أن يشهد ويشاهد جماله وكمال، وكذلك هذا السلطان العظيم، أراد أن يفتح مصنعا هائلا لعرض مصنوعاته الدقيقة كي يلفت أنظار رعيته إلى أبهة سلطنته، وعظمة ثروته ويظهر لهم من خوارق صنعته الدقيقة وعجائب معرفته وغرائبها. لي شاهد جماله وكمال المعنويين على وجهين:-
الأول: أن يرى بالذات معروضاته بنظرة البصير الثاقب الدقيق. الثاني: أن يراها بنظرة غيره.

¹ - النورسي / رسائل التور / ج ٢ / المكتوبات / ص ٢٩٢ / ٢٩٣

ولأجل هذه الحكمة بدأ هذا السلطان يشيد قصرا فخما شامخا جدا، وقسمه بشكل بارع إلى منازل ودوائر منها كل قسم بمرصعات خزائنه المتنوعة، وجعله بما عملت يده من أطف آثار إبداعه وأجملها، ونظمه ونسقه بأدق دقائق فنون علمه وحكمته، فجهزه وحسنه بالآثار المعجزة لخوارق علمه^١.

ويكمل النورسي حكايته بأن هذا السلطان العظيم بعد أن أتم قصره وأكملته (أقام في القصر موائد فاخرة ذات بهجة تضم جميع أنواع أطعمته اللذيذة، وأفضل نعمه الثمينة، مخصصا لكل طائفة ما يليق بها ويوافقها من الموائد، فأعد بذلك ضيافة فاخرة عامة. مبينا سخاء وإبداعا وكرما لم يشهد له مثيل، حتى كانت كل مائدة من تلك الموائد قد امتلأت بمئات من لطائف الصنعة الدقيقة وآثارها، بما مد عليها من نعم غالية لا تحصى. ثم دعا أهالي أقطار مملكته ورعاياه، للمشاهدة والتنزه والضيافة، وعلم كبير ورسل القصر المكرمين ما في هذا القصر العظيم من حكم رائعة، وما في جوانبه ومشتملاته من معان دقيقة، مخصصا إياه معلما رائدا وأستاذا بارعا على رعيته، ليعلم الناس عظمة باني القصر وصانع ما فيه من نقوش بديعة موزونة، ومعرفا لكل الداخلين رموزه وما تعنيه هذه المرصعات المنتظمة والإشارات الدقيقة التي فيه، ومدى دلالتها على عظمة صاحب القصر وكعاله الفائق ومهارته الدقيقة. مبينا لهم أيضا تعليمات مراسيم التشريعات بما في ذلك آداب الدخول والتجول، وأصول السير وفق ما يرضى السلطان الذي لا يرى إلا من وراء حجاب)^٢.

كذلك يقول النورسي (وكان هذا المعلم الخبير يتوسط تلاميذه في أوسع دائرة من دوائر القصر الضخم وكان مساعده منتشرين في كل من الدوائر الأخرى للقصر. بدا المعلم هذا بإلقاء توجيهاته إلى المشاهدين كافة قائلا: أيها الناس أن سيدنا ملك هذا القصر الواسع البديع، يريد بينائه هذا وبإظهار ما ترونها أمام أعينكم من مظاهر، أن يعرف نفسه إليكم، فاعرفوه واسعوا لحسن معرفته. وأنه يريد بهذه التزيينات الجمالية، أن يحبب نفسه إليكم، فحببوا أنفسكم إليه، باستحسانكم أعماله وتقديركم لصنعه. إنه يتودد إليكم ويريدكم محبته بما يسبغه عليكم من آلائه ونعمه وأفضاله، فأحبوه بحسن إصغائكم لأوامره ويطاعتكم إياه. وأنه يظهر لكم شفقتة ورحمته بهذا الإكرام والإغداق من النعم فعظموه أنتم بالشكر. وأنه يريد أن يظهر لكم جماله المعنوي بآثار كعاله في هذه المصنوعات الجميلة الكاملة فاطهروا انتم شوقكم ولهفتكم للقاءه ورؤيته، ونيل رضاه. وأنه يريد منكم أن تعرفوا أن السلطان المنفرد بالحاكمية والاستقلال، بما ترون من شعاره الخاص. وخاتمه المخصص، وطرقه التي لا تقلد على جميع المصنوعات.. فكل شئ له، وخاص به. صدر

1 - النورسي / الكلمات / ص ١٢٩

2 - النورسي / الكلمات / ص ١٣٠

من يد قدرته، فعليكم أن تدركوا جيدا، أن لا سلطان ولا حاكم الا هو. فهو السلطان الواحد الأحد الذي لا نظير له ولا مثيل.¹

وكان هذا العلم الكبير يخاطب الداخلين للقصر والمتفرجون بأمثال هذا الكلام الذي يناسب مقال السلطان وعظمته وإحسانه. ثم انقسم الداخلون إلى فرقتين.

(الفريق الأول وهم نور العقول النيرة، والقلوب الصافية المطمئنة، المبركون قمر أنفسهم، فحيثما يتجولون- في أفاق هذا القصر العظيم- يصرحون بنظرهم إلى عجائبه يقولون: لا بد أن في هذا شأنا عظيما! اولا بد أن وراءه غاية سامية! فعلموا أن ليس هناك عبث، وليس هو بلعب، ولا بلهو صبيان.. ومن حيرتهم بدأوا يقولون: يا ترى أين يكمن حل لغز القصر، وما الحكمة في ما شاهدناه ونشاهد؟)

وبينما هم يتأملون ويتحاورون في الأمر، إذا بهم يسمعون صوت خطبة الأستاذ العارف وبياناته الرائعة، فعرفوا أنه لديه مفاتيح جميع الأسرار وحل جميع الألغاز، فاقبلوا عليه مسرعين وقالوا: السلام عليكم أيها الأستاذ.. إن مثل هذا القصر البذخ ينبغي أن يكون له عريفا صادقا مدققا أميناً مثلك فالرجاء أن تعلمنا ما علمك سيدنا العظيم.)² (فذكرهم الأستاذ بخطبته المذكورة آنفا، فاستمعوا إليه وتقبلوا كلامه بكل رضي واطمئنان، فغنموا أيما غنيمة، بما أبدوا من رضي وسرور لأوامره. فدعاهم إلى قصر أعظم وأرقى لا يكاد يوصف، وأكرمهم بسعادة دائمة، بما يليق بالمالك الجواد الكريم، ويلائهم هؤلاء الضيوف الكرام المتأدبين، وجرى بهؤلاء الطبعين المنقادين للأوامر.

أما الفريق الآخر: وهم الذين قد فسدت عقولهم، وانطفأت جذوة قلوبهم، فما أن دخلوا القصر، حتى غلبت عليهم شهواتهم، فلم يعودوا يلتفتون إلا لما تشتهيه أنفسهم من الأطعمة اللذيذة، صارفين أبصارهم عن جميع تلك المحاسن، سادين أذانهم عن جميع تلك الإرشادات الصادرة عن ذلك المعلم العظيم. وتوجيهات تلاميذه.. فاقبلوا على المأكولات بشرهة ونهم، كالحيوانات، فأطبقت عليهم الغفلة والنوم وغشيتهم السكر، حتى فقدوا أنفسهم لكثرة ما أفرطوا في شرب ما لم يؤذن لهم به، فأزعجوا الضيوف الآخرين بجنونهم وعريبتهم فأساءوا الأدب مع قوانين السلطان المعظم وأنظمته، لذا أخذهم جنوده وساقوهم إلى سجن رهيب لينالوا عقابهم الحق، جزاء وفاقا على ما عملوا من سوء الخلق.)³

يتضح من هذه الحكاية وكما وضع النورسي في كتابه "الكلمات" (أن ذلك السلطان هو الله تعالى، سلطان الأزل والأبد، الملك القدوس ذو الجلال والإكرام (تسبح له السماوات السبع والأرض ومن فيهن). وأن ذلك القصر هو العالم، المسقف بهذه السماء المتلألئة بالنجوم المبتسمة، والمفروش

1 - النورسي / الكلمات / ص ١٣١

2 - النورسي / الكلمات / ص ١٣١

3 - النورسي / الكلمات / ص ١٣٢

بهذه الأرض المزينة من الشرق إلى الغرب بالأزهار المتجددة كل يوم وأن ذلك المعلم الأستاذ هو سيدنا، وسيد الكونين محمد صلى الله عليه وسلم، ومساعدوه هم الأنبياء وعليهم السلام، وتلاميذه هم الأولياء الصالحون، والعلماء الأصفياء، إما خدام السلطان العظيم فهو إشارة إلى الملائكة عليهم السلام في هذا العالم.

وأما جميع من دعوا إلى دار ضيافة الدنيا فهم إشارة إلى الإنس والجن، وما يخدم الإنسان من حيوانات وأنعام.

ووجود هذا المعلم الأستاذ الذي شاهدناه وسمعنا خطابه حتمى وضرورى، إذ لولاه لذهبت تلك المقاصد هباء منثورا، كالكتاب المبهم الذي لا يفهم معناه، ولا يبينه أستاذ فيظل مجرد أوراق لا معنى لها!)^١

أيضا يؤكد النورسي (أنه لا يمكن الوصول إلى نهاية الكمال بلا تبارز وبلا تعرف بواسطة رسول معروف ولا يمكن إكمال صنعة في غاية الجمال بلا إعلان عنها بواسطة مناد ينادى عليه. ولا يمكن سلطنة ربوبية عامة، بلا عبودية كلية، بإعلان وحدانيته وصمديته في طبقات الكثرة بواسطة مبعوث ذي الجناحين. ولا يمكن حسن لانهائية له، بلا طلب ذي الحسن ومحبته لمشاهدة محاسن جماله ولطائف حسنه في مرآة وبلا أرادته لإشهاد أنظار المستحسنين عليه وإرادته لهم بواسطة عبد حبيب يتحبيب إليه، ورسول يحببه إلى الناس أى هو بعبوديته مرآة لشهود ذي الجمال، جمال ربوبيته، وبرسالته مدار إلهاده.)^٢

تبينا من الحكاية السابقة إبداع الخالق لكونه، وإظهاره لهذا الإبداع من خلال رسل وأنبياء هم مرآة لهذا الإبداع، وأيضا ليكونوا مرشدين هادين لهؤلاء البشر في الحياة الدنيا ويهيئوا الصالحين منهم إلى دار أعظم وأبقى. أيضا بين لنا النورسي أن كل هذا الجمال وكل هذا الإبداع لابد أن يكون ورائه مبدع (لأنه محال أن يكون كتاب بلا كاتب، ولا سيما كتاب كهذا الذي يتضمن كل كلمة من كلماته كتابا خط بقلم دقيق، والذي نحت كل حرف من حروفه قصيدة دبجت بقلم رفيع، كذلك من المحال أن يكون هذا الكون من غير مبدع، حيث إن هذا الكون كتاب على نحو عظيم تتضمن كل صحيفة فيه كتب كثيرة، لا بل كل كلمة منها كتابا، وكل حرف منها قصيدة.. فوجه الأرض صحيفة، وما أكثر من فيها من كتب! والشجرة كلمة واحدة، وما أكثر ما فيها من صحائف! والثمرة حرف، والبذرة نقطة.. وفي هذه النقطة فهرس الشجرة الباسقة وخطة عملها. فكتاب كهذا لا يكون إلا من إبداع قلم صاحب قبرة متصف بالجمال والجلال والحكمة المطلقة، أى أن مجرد النظر إلى العالم ومشاهدته يستلزم هذا الإيمان، إلا من أسكرته الضلالة!)^٣

١ - المرجع السابق / ص ١٣٢-١٣٣

٢ - النورسي / المثوى العربى النورى / ٨٧

٣ - النورسي / الكلمات / ص ٦٠

إن قدرته المطلقة في الخلق والإبداع جعلت جماله يتضح في كل جزئية من جزئيات كونه، طلاقة تستوجب التوحيد والإيمان، طلاقة تستوجب السجود لخالق الكون وموجده. ثم يتساءل النورسي بعد كل هذا كيف يمكن التغافل عن صانع مثل هذا القصر المنيف؟

يقول النورسي (ما أعظم بلاهة من ينكر الشمس في رابعة النهار، وفي صحوة السماء في الوقت الذي يرى تلالو أشعتها، وانعكاس ضوئها، على زبد البحر وحباته، وعلى مواد البر اللامعة وعلى بلورات الثلج الناصعة، لان إنكار الشمس الواحدة ورفضها في هذه الحالة - يستلزم قبول شمس حقيقية أصيلة، بعد قطرات البحر وبعدد الزبد والحببات وبعدد بلورات الثلج الناصعة! ومثلما يكون قبول وجود شمس عظيمة في كل جزئية - وهي تسع ذرة واحدة - بلاهة، فان عدم الإيمان بالخالق ذي الجلال، ورفض التصديق بأوصاف كماله سبحانه - مع رؤية هذه الكائنات المنتظمة المتبدلة والمتعاقبة بحكمة في كل آن والمتجددة بتناسق وانتظام في كل وقت - ضلالة أدهى ولاشك، بل هذيان وجنون.. لأنه يلزم إذ ذاك قبول ألوهية مطلقة في كل شئ حتى في كل ذرة)^١

(إن الصانع متصف بجميع الأوصاف الكمالية، لأن ما في المصنوع من فيض الكمال إنما هو مقتبس من ظل تجلى كمال صانعه فبالضرورة يوجد في الصانع جل جلاله من الجمال والكمال والحسن ما هو أعلى درجات غير متناهية من عموم ما في عموم الكائنات من الحسن والكمال والجمال، إذ الإحسان فرع لثروة المحسن ودليل عليهما، والإيجاد لوجود الموجد، والإيجاب لوجود الموجب، والتحسين لحسن المحسن المناسب له كذلك لصانع منزّه عن جميع النقائص، لأن النواقص إنما تنشأ عن عدم استعداد ماهيات الماديات وهو تعالى مجرد عن الماديات)^٢.

تعالى الله وتنزه عن كل نقص سبحانه، فكل ما في الوجود خلق من فيض كماله وإحسانه ليصل كل ما في الوجود إلى حد الجمال. وهذا ما عبر عنه النورسي عندما صور الكون بأنه قصر ضخم شامخ جدا زينه، وجمله الله سبحانه وتعالى ونسقه ونظمه وجهازه بأجمل الآثار المعجزة لخوارق علمه.

وقد عبر الغزالي من قبله (بان الوجود ما هو إلا بيت مبنى ومعد فيه جميع ما نحتاج إليه. قال السماء المرفوعة كالسقف، والأرض الممدودة كالسطح، والنجوم منصوبة كالصابيح، والجواهر مخزونة كالذخائر، وكل شيء من ذلك معد ومهيأ لشأنه، والإنسان كالمالك المخول لما فيه، ففروب النبات لمأربه، وأصناف الحيوانات مصروفة في مصالحه، فخلق سبحانه السماء وجعل سبحانه لونها اشد الألوان موافقة للإبصار وتقوية لها ولو كانت أشعة أو أنوارا لأضرت الناظر إليها، فان النظر إلى الخضرة والزرقه موافق للإبصار، وتجد النفوس عند رؤية السماء في سعتها نعيما وراحة)^٣.

١ - النورسي / الكلمات / ص ٦١

٢ - المرجع السابق ص ١٥٥

٣ - الغزالي / الرسائل المفترقة من تصانيف الغزالي، ص ١٨ مكتبة الجندي (د. ت)

ويسجل القرآن عملية التزين في قوله تعالى "أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج"^١. وفي قوله (ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناظرين)^٢. وفي قوله تأكيداً للتقصد الجمالي في الخلق (فتضاهن سبع سماوات في يومين وأوحى في كل سماء أمراً وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظاً ذلك تقدير العزيز العليم)^٣.^٤

إنّ فكل شيء خلق لحكمة يعلمها الله وبينها الغزالي بقوله (إن هناك حكمة من خلق القمر والكواكب لا فيها منفعة للناس، وزينة السماء هي أنسا وإنشراحاً لأهل الأرض، كذلك هناك حكمة من خلق الشمس يؤكدنا الغزالي لأمر لا يستكمل علمها إلا الله وحده، فالذي ظهر من حكمته فيها أن جعل حركاتها لإقامة الليل والنهار في جميع أقاليم الأرض، ولولا ذلك لبطل أمر الدين، أو لولاه كيف كان الناس يستمتعون في معاشهم ويتصرفون في أمورهم والدنيا مظلمة عليهم؟ وكيف كانوا يتهنون بالعيش مع فقدم لذة النور ومنفعته؟ ولولا ضياء نورها ما انتفع بالابصار ولم تظهر الألوان وتأمل غروبها وغيبتها عن طلعت عليهم وما في ذلك من الحكمة. ولولاه لم يكن للخلق هدوء ولا راحة. فهي أبداً منصرفة في منافع أهل الأرض بتضاد النور والظلمة على تضادها متعاونين متضافين على ما فيه صلاح العالم وقوامه، وأيضاً خلق لنا الله الأرض مهاداً ليستقر عليها الحيوان، وجعل فيها الاستقرار والثبات وخلق الله فيها أيضاً المعادن وما يخرج منها من أنواع الجواهر المختلفة في منافعها وألوانها. فهذه النعم لو عدت لطلال ذكرها فهذه نعم يسرها لهم سبحانه لعمارة هذه الدار).^٥

وبهذا فقد اتفق الغزالي والنورسي أن هذا الوجود أعد إعداداً جيداً لمصلحة الإنسان وراحته أيضاً إظهاراً لمعجزات الله وكنوزه المبتوثة في هذا الكون، فليُنظر الإنسان ويتدبر ويتفكر في كل هذا الجمال، ليتعرف على كل هذه الكنوز ويسجد إجلالاً وإكباراً لمن أبدعها وأوجدها. إنّه يتضح الجمال في الوجود ويبرز من خلال الهارمونية الموجودة في الأشياء، جزئياته وكيانيته، كما عير عن ذلك (بأومجارتن)^٦ مؤسس علم الجمال الحديث، فهو يرى أن الجمال هو العلم الذي يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية في ذاته وفي إنتاجه كما في المعطيات المحيطة به^٧.

١ - سورة / ق لية ٦

٢ - سورة الحجر أية ١٦

٣ - سورة فصلت لية ١٢

٤ - انظر / د محطى عيده / مدخل إلى فلسفة الجمال / محاور نقدية وتحليلية وتاريخية / ص ٢٣٩ / مكتبة مدبولي / ١٩٩٩

٥ - الغزالي / الفرائد / ص ١٩

٦ - ألكندر بلومجارتن هو مؤسس علم الجمال الحديث ويرجع هذا إلى القرن الثامن عشر. عندما أطلق اسم الاستطيقا أو علم الجمال على تلك الأبحاث التي تدور حول منطق الخيال الفني. وهو منطق مختلف كل الاختلاف عن منطق التقدير العائلي / انظر د / أميرة حلمي مطر / مقدمة في

علم الجمال / ص ٩ / دار الثقافة للنشر والتوزيع سنة ١٩٧٦

٧ - د / محطى عيده / مدخل إلى فلسفة الجمال / محاور نقدية وتحليلية وتاريخية / ص ٣٢ / مكتبة مدبولي / سنة ١٩٩٩

وقد عبر الفلاسفة المسلمون من قبله مثل الكندي والفارابي والغزالي وغيرهم عن الجمال. وكان اعتمادهم على المنهج الذي أسامه القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، وجاء تفسيرهم للجمال بما يتفق مع ذلك. فالقرآن الكريم في بعثه للإحسان بالجمال في وجدان الإنسان وفكره وخياله. إنما يهدف لتحقيق التوازن في النفس البشرية والرقى بها وتهذيب أخلاقها ولذلك لم يجعل منه زينة سلوكية أو ظاهرية يتحلى بها المرء أو يتنوق متعتها بانفعال جمالي سلبى إذا شاهدها متمثلة في الغير، لكن القرآن الكريم جعل من الإحسان بالجمال التزاماً أخلاقياً ضرورياً يلتزم به الإنسان وفق شريعته، وبذلك يتحقق للإنسان الحرية التي هي قوام عمله والعدل الذي يسعى إليه والرخاء الذي يأمله.¹

الجمال الإلهي يتجلى في مرآة التوحيد

تجلى الجمال الإلهي عند بديع الزمان النورسي في التوحيد وفي الوجدانية، ولولا التوحيد لظل هذا الكنز الأزل مخفياً وقد عبر عن هذا بقوله (إن الجمال الإلهي وكماله الذي لا يحد، والحسن الرباني ومحاسنه التي لا نهاية لها، والبهاء الرحمانى وبهاؤه والآؤه التي لاتعد ولا تحصى، والكمال الصمدانى، وجماله الذي لا منتهى له - لا يشاهد إلا في مرآة التوحيد، بواسطة التوحيد ونور تجليات الأسماء الإلهية المتمركزة في ملامح الجزئيات الموجودة في أقصى نهايات شجرة الكائنات فمثلاً: إن إرسال اللين الخالص السائح إلى رضيع صغير لا يملك حولاً ولا قوة، ومن حيث لا يحتسب، ومن بين قرث، فعل جزئي. هذا الفعل الجزئي ما إن ينظر إليه بنظر التوحيد، يظهر الجمال السرمدى لرحمة الرحمن بأبهى كماله وبأجلى سطوعه في إعاشة جميع الصغار في العالم إعاشة خارقة، وفي أحاطتهم بمنتهى الشفقة والحنان، بتمخير والدتهم لهم. ولكن هذا الفعل، فعل إرسال اللين إن لم ينظر إليه بنظر التوحيد، يختفى ذلك الجمال الباهر كلياً ولا يظهر قطعا، إذ تحال تلك الإعاشة الجزئية كذلك إلى الأسباب والمصادفة والطبيعة، فتفقد قيمتها كلياً بل تفقد ماهيتها).²

إن الجمال الإلهي ما هو إلا حجة ودليلا في هذا الميدان كبرهان نفسى، ووصولاً إلى الوجدان عن طريق الشاعر.

وقد اعتمد القرآن على البراهين العقلية بمقدار ما يشغل الساحة التي يهيمن عليها العقل في كيان الإنسان، واستعمل المنطق الجمالي بالمقدار الذي يشغله الجمال من ساحة الشاعر والأشواق.

1 - محمد عبد الواحد حجازي/ الإحسان بالجمال في ضوء القرآن الكريم/ سلسلة ثقافية شهرية/ ص ١٢ / (د. ت)

2 - سعيد النورسي/ الشعاع الثقي/ ص ٨

وقد استخدم القرآن نوعين من الأدلة ليخاطب الإنسان بكلية، فلا يخاطب فكرا على انفراد، ولا مشاعر على انفراد، فقد اشرب الدليل العقلي بالمعنى الجمالي، وانساب البرهان الجمالي إلى النفس يحمل بين طياته لغة العقل - قناعة عقلية ووجدانية - أي برهان جمالي بلغة العقل وعقل مشرب بالمعنى الجمالي.^١

ويعبر النورسي عن هذا المضمون بالمثال التالي: (فمثلا ما إن ينظر إلى الشفاء من مرض عضال ، بنظر التوحيد يتجلى جمال شققة الرحيم تجليا باهرا كاملا على وجه إحسان الشفاء إلى جميع المرضى الراقيدين في المستشفى الكبير المسمى بالأرض واسعافهم بأدوية ناجعة وإغاثتهم بعلاجات شافية تؤخذ من الصيدلية العظمى المسماة بالعالم. ولكن هذا الفعل الجزئي -منحة الشفاء- المتمم بالعلم والبصيرة والشعور وإن لم ينظر إليه بنظر التوحيد، فإن الشفاء يسند إلى خاصيات الأدوية الجامدة وإلى القوة العمياء والطبيعة الصماء. فتفتقد تلك المنحة الرحمانية ماهيتها وحكمتها وقيمتها كليا).^٢

وهكذا ينتقل الإمام بديع الزمان بالإيمان عبر المشاهد والعلاقات الكونية لتزكية الوجدان الإيماني الذي يستمد من رؤية هذه الآيات والعلامات وما دعا إليه الدين ونادت به الفطرة السليمة التي فطر الله الناس عليها، وإن هذا الإبداع الشامل والانسجام المعجز المحيط بكل شيء حجة قاطعة على الوجدانية وبرهان واضح على التوحيد، اسطع من ضوء الشمس في رابعة النهار.^٣

يبرهن لنا النورسي على كلامه بمثال آخر: (إن إنزال سكينه الإيمان في قلب من يعاني آلاما معنوية رهيبة للضلالة إذا ما نظر إليه بنظر التوحيد، يجعل ذلك الشخص الفرد العاجز الفاني عبدا مخاطبا لعبوده العظيم، سلطان الكون ورب العالمين، ويمنح له بذلك الإيمان سعادة أبدية وملكا خالدا جميلا في منتهى السعة والجمال ودارا باقية وخالدة، بل يجعل جميع المؤمنين - كل حسب درجته - ينالون من ذلك اللطف العميم والكرم الدائم.. وهكذا يشاهد في وجه هذا الإحسان الأعظم بل يطالع في سيماه جمال الكريم المطلق والمحسن المطلق، ذلك الجمال الأزلي الأبدى الذي لا يدنو منه الزوال والفاء، بل تجعله لمعة من لمعانه الباهرة للمؤمنين كافة في ولاء لله وفي طاعة لأوامره، بل تجعل قسما منهم منجذبين إليه عشاقا مولهين. بينما إن لم ينظر إلى هذا الإحسان، إحسان الهداية لذلك الشخص بنظر التوحيد).^٤

١ - مصطفي عبيد/ مدخل إلى فلسفة الجمال / ص ٢٢٢

٢ - سعيد النورسي/ الشعاع الثاني / ٩

٣ - انظر د/ سلمي عفيفي حجازي/ أضواء على حقيقة التوحيد في فكر الإمام بديع الزمان سعيد النورسي/ ص ٦٥/ المؤتمر العالمي لبديع الزمان

سعيد النورسي/ حول تجديد الفكر الإسلامي في القرن العشرين/ سنة ١٩٩٦

٤ - سعيد النورسي / الشعاع الثاني / ص ١٠

وهكذا وقياساً على هذه الأمثلة . فإن الألوف من أنواع الجمال الإلهي ومئات الألوف من أضراب الكمال الرباني. تظهر. وتفهم. ويثبت تحققها من زاوية نظر التوحيد، وذلك بتمركز تلك الأنماط من الجمال الإلهي والكمال الرباني في تلك الأحوال الجزئية لأصغر الجزئيات التي هي في منتهى أقاصى دائرة الكثرة من الموجودات.

فظهر هذا الجمال الإلهي وكماله للقلوب بالتوحيد، والاستشعار بهما روحاً، هو الذي دفع جميع الأولياء والأصفياء أن يتلمسوا أحلى أنواقهم وألذ أرزاقهم المعنوية في ذكر وتكرار كلمة التوحيد وهي: لا اله إلا الله. إنن فالجمال صفة من صفات الألوهية، وقد جاء في الحديث الشريف: " أن الله جميل يحب الجمال" ^١ وهذا ما يقرره العقل ، فالكمال المطلق هو صفته سبحانه وتعالى وإنما يبلغ الكمال غايته بالجمال. ^٢

وهذا ما أكدته النورسي بقوله (وحيث أن عظمة الكبرياء الإلهي والجلال السبحاني وهيبة الربوبية الصمدانية تتحقق في كلمة التوحيد فقد قال النبي صلى الله عليه وسلم. (أفضل ما قلت أنا والنبيون من قبلي: لا اله إلا الله) ^٣ نعم إن ثمرة واحدة، وزهرة واحدة، وضياء واحد، كل منها يعكس كالمرآة الصغيرة رزقا بسيطاً. ونعمة جزئية واحساناً بسيطاً، ولكن بسر التوحيد تتكاتف تلك المرايا الصغيرة مع مثيلاتها مباشرة، ويتصل بعضها ببعض الآخر، حتى يصبح ذلك النوع مرآة واسعة كبيرة جداً تعكس ضرباً من جمال إلهي يتجلى تجلياً خاصاً بذلك النوع: فيظهر سر التوحيد حسناً سرمدياً باقياً من خلال ذلك الجمال الفاني المؤقت بمعنى أن ذلك الشيء الجزئي يتحول بسر التوحيد إلى مرآة الجمال الإلهي.

قال مولانا جلال الرومي ^٤

إن خيالاتي كه دام اولياست عكس مهرويان بوستان خداست
بيت شعر بالفارسية يعنى: أن الخيالات التي هي شباك الأولياء إنما هي مرآة عاكسة تعكس
الوجوه النيرة في حديقة الله.

وكذا يفهم بوضوح تام بسر التوحيد في تلك الأحياء الجزئية، أن صانعها يراها ويعلم بحالها ويسمع نداءها ويصورها كيف يشاء فيظهر لبصيرة الإيمان وراء مصنوعية الكائن الحي، تشخص

١ - رواه الترمذي/ صحيح الجامع الصحيح/ ص ٧٦٧٤

٢ - مصطفى عبده/ مدخل إلى فلسفة الجمال/ ص ٢٢٦

٣ - جزء من حديث (أفضل الدعاء يوم عرفة وأفضل ما قلت أنا والنبيون من قبلي: لا اله إلا الله وحده لا شريك له) رواه مالك عن طلحة بن

عبيد الله بن كزير مرسل، وأخرجه الترمذي عن عمر بن شعيب عن أبيه انظر الشعاع الثاني / ص ١٠

٤ - جلال الدين الرومي (٦٠٤ - ٧٦٢) (١٢٠٧ - ١٢٧٣) عالم بقاء الحقيقة والخلاف وأنواع العلوم، ثم متمم صاحب (الثنوى المشهور

بالفارسية المستنق عن التعريف في ستة وعشرون ألف بيت. وصاحب الطريقة المولوية. ولد في بلخ (بقرس) استقر في (قونية) سنة ٦٢٢ هـ عرف

بالبراعة في الفقه وغيره من العلوم الإسلامية. انظر سعيد النورسي/ الشعاعات ص ١١

معنوي وتعين معنوي لمقتدر مختار سميع عليم بصير، وبخاصة وراء مخلوقية الإنسان - من بين نوى الحياة - يشاهد الإيمان بسر التوحيد وبوضوح تام ذلك التشخيص المعنوي والتعين السامي^١ وكذا في الإنسان نقوش الأسماء الحمى وتجلياتها، فهو بهذه النقوش والجلوات يشهد على تلك المعاني المقدسة.

وكذا الإنسان بضعفه وعجزه وفقره وجهله يؤدي وظيفة - المرأة بشكل آخر - إذ يشهد بها على صفات من يرحم ضعفه وفقره، ومن يمد عجزه. أي يشهد على قدرته جل وعلا وعلى إرادته، وهكذا على سائر صفاته الجليلة. إن القرآن الكريم في دعوته إلى التوحيد وإقامة البناء الحضاري على أساس شريعة التوحيد يقيم علاقة تناسق وتناسب أساسها الإحساس بالجمال بين الإنسان وما يحيط به من ظواهر الكون، مصححا بهذه العلاقة الجمالية نظرة الإنسان عقيدة وفكرا وخيالا، بحيث يدرك أنه يعيش بذاته كيانا روحيا متناسقا مع السياق العام لإيقاع الظواهر الكونية.. إذا كان القرآن يقيم هذه العلاقة الجمالية، فإنه استكمالا للبناء النفسي والوجودي للإنسان يصحح علاقة الإنسان بذاته جسما وروحا.. ويصحح علاقته بالظواهر الإنسانية الاجتماعية والحضارية، ويرتفع القرآن الكريم في تصحيح العلاقة إلى مرتبة الوعي الكوني الذي يدرك أنه في وصال وجودي مع الكون كله وأن ذلك الوصال هو في ذاته إيمان بالله وحده^٢.

وفي هذا يقول النورسي (نعم، أنه بسر التوحيد تتحقق مزايا الكون وكمالاته، وتترك الوظائف الراقية للموجودات، وتتقرر نتيجة خلق الموجودات، وتعرف أهمية المصنوعات. وتبرز ما في هذا العالم من مقاصد إلهية، وتظهر حكمة خلق نوى الحياة وسر وجود نوى الشاعر، وتبدو الوجوه المليحة البشوشة للرحمة والحكمة وراء السيماء الغاضبة الكالحة لهذه الحوادث القاهرة المدمرة ضمن التحولات المثيرة للدهشة، وتعرف أن الموجودات التي تغيب وراء الزوال والقناء وترحل من هذا العالم، عالم الشهادة تدع أنواعا كثيرة من الوجود بدلا عنها، أمثال نتائجها وماهياتها وأرواحها وتسبيحاتها ثم ترحل من هذا العالم^٣).

أيضا بسر التوحيد يعرف الكندي^٤ (الإبداع بأنه "إظهار لشيء عن ليس" على أن الكندي لا يقتصر على هذا الدليل في إثبات وجود الله. وإنما يورد أيضا الدليل الذي يتحدث عنه القرآن الكريم، وهو إثبات وجود الله عن طريق هذا التدبير المحكم الساري في الكون والنظام الشامل والعناية التي تسمو العالم بأكمله، وتربط أجزاءه. فالقرآن الكريم في تصويره في مظاهر الطبيعة قد أتى بها متفاوتة في درجة التركيب من حيث البساطة والتعقيد، ويقصد بالتعقيد هنا اشتجار

١ - سعيد النورسي / الشعاعات / ص ١١

٢ - انظر محمد عبد الواحد حجازي / الإحسان بالجمال في ضوء القرآن الكريم / ص ٧٩، ٨٠

٣ - النورسي / الشعاعات / ص ١٤

٤ - الكندي / فيلسوف العرب الأول عاش فيما بين عامي (١٨٥ - ٢٥٢ هـ / ٧٩٦ / ٨٦٣ م) من أبرز ما يهتمنا من سيرته أنه ينسب إلى قبيلة كندة، أنه سليل ملوكها مما أتاح له فرصة تحديد منتظمة لمختلف العلوم. (انظر د/ فؤاد حنين الفلسفة الإسلامية في المشرق والمغرب)

الناظر واللمحات في الشهد الواحد ولقد تميز كل مشهد أو منظر بإيقاعه البياني وتركيبه الفني ودلالته الفكرية.^١

وبسر التوحيد نفهم من النورسي (أن الموجودات بأسرها مجموعة مكاتيب سبحانه في منتهى الإعجاز، وأن المخلوقات بجميع طوائفها جنود ربانية في غاية الانتظام والهيبة، وأن المصنوعات بجميع قبائلها ابتداء من الميكروب والنمل إلى النسر، وإلى الكواكب السيارة موفقات دعوات مأمورات جادات تأتمر بأمر السلطان الأزلي. كل ذلك لأ يتم إلا بسر التوحيد، إذ لولا التوحيد، لانكشف جميع مزايا الكون وكمالاته المذكورة آنفاً ولانقلبت تلك الحقائق السامية الراقية إلى أضرارها).^٢

نستخلص مما سبق أن بسر التوحيد يتحقق الكمال والجمال في الموجودات، فالكائنات في شوق دائم للتشبه بالجمال المطلق، فهي في محاولة مستمرة لهذا الترقى، وارقى هذه الموجودات وأعلاها هو الإنسان وذلك لأنه أثمن ثمرات الكون وألطفها وهو خليفة الله في الأرض وقد بين ذلك النورسي بقوله (أن الإنسان صاحب كمال عظيم بين الموجودات وذلك لأنه أكمل المخلوقات، واسعد نوى الحياة ومخاطب من رب العالمين وأهل ليكون خليله ومحبيه. حتى أن جميع المزايا الإنسانية وجميع مقاصد الإنسان العليا مرتبطة بالتوحيد، فلولا التوحيد لأصبح الإنسان أشقى المخلوقات وأكثرهم عذاباً وألماً).^٣

براهين التوحيد

دعى النورسي ذلك المسافر الذي أرسل إلى الدنيا، إلى سياحة فكرية في عالم الكائنات للاستفسار عن خالقه والتعرف على ربه وترسيخ إيمانه بدرجة حق اليقين، ليرى من خلال هذه السياحة ويبحث بشوق غامر عن براهين التوحيد فوجد أن هناك أربع حقائق قديمة تستحوذ على الكائنات، وتستلزم التوحيد بدرجة البدهة:

أولاً: الألوهية المطلقة

(إن انهماك كل طائفة من طوائف البشرية بنوع من أنواع العبادة وانشغالهم به انشغالا كأنه فطري. وقيام سائر نوى الحياة بل حتى الجمادات بخدماتها ووظائفها الفطرية التي هي بحكم نوع من أنواع العبادة.. وكون كل من النعم والآلاء المادية والمعنوية التي تغمر الكائنات وسيلة عبادة وشكر لمعبودية تعدهم بسبل العبادة والحمد.. وإعلان الوحي والإلهام ما ترشح وما تجلى

١ - الكندي / الرسائل / ج ١ / تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريده / ص ١٦١ / سنة ١٩٥٠

٢ - النورسي / الشعاع / ص ١٤

٣ - النورسي / الشعاع / ص ١٨

معنوها من الغيب، بمعبودية الإله الواحد.. كل هذا يثبت بالبداية تحقق الألوهية الواحدة المطلقة وهيمنتها.^١

ثانياً: الربوبية المطلقة:

(إن التصرف العام الشامل من لدن يد غيبية في جميع الكائنات وبخاصة الأحياء منها- بحكمة ورحمة في تربيتها وفي إعاشتها اللتين تتمان معاً بالطريقة نفسها، وفي كل جهة من الجهات، وبصورة غير مأمولة ومتوقعة، مع اكتناف بعضها البعض الآخر، إنما هي وشحات وضياء يدل على الربوبية الواحدة المطلقة، فما دامت هناك ربوبية واحدة مطلقة فلن تقبل إذا الشرك، ولا المشاركة قطعاً، ذلك لأن أهم غايات تلك الربوبية، وأقصى مقاصدها هو إظهار جمالها، وإعلان كمالها، وعرض صنائعها النفسية، وإبراز صنائعها القيمة، وقد تجمعت هذه المقاصد جميعها في كل ذي روح، بل حتى في الجزئيات، لذا لا يمكن أن تقبل الربوبية الواحدة المطلقة الشرك ولا الشركاء إطلاقاً).^٢

ثالثاً: الكمالات:

يرى النورسي (إن جميع ما في الكون من حكم سامية ومن جمال خارق ومن قوانين عادلة ومن غايات حكيمة، إنما تدل بالبداية على وجود حقيقة الكمالات.. وهي شهادة ظاهرة على كمال الخالق سبحانه الذي أوجد هذا الكون من العدم، ويدير أمره في كل جهة وناحية، إدارة معجزة جذابة وجميلة، فضلاً عن أنها دلالة واضحة على كمال الإنسان الذي هو المرآة الشاعرة العاكسة لتجليات الخالق جل وعلا.

فما دامت هناك حقيقة الكمالات، وما دام كمال الخالق أوجد الكون في الكمال هو ثابت ومحقق، وما دام كمال الإنسان هو أفضل ثمرة للكون، وخليفة الله في الأرض، وأكرم مصنع وأحب مخلوق للخالق سبحانه وتعالى، حقيقة ثابتة محققة أيضاً).^٣ فلا بد أن الشرك الذي يحول صورة الكون- ذات الكمال والحكمة الظاهرة- إلى العوبة بيد المصادفة، وإلى لهو تعبث به الطبيعة، وإلى مجزرة ظالمة رهيبة لنوى الحياة وإلى مآثم مظلم مخيف لنوى الشعور- حيث يهوى فيه كل شئ إلى الغناء، وينحدر إلى الزوال ويمضي حثيثاً بلا غاية ولا هدف والذي يردي الإنسان الواضحة كمالاته من أثاره إلى أسفل درك من دركات الحيوان كاتعمس مخلوق وأزله، والذي يسدل الستار على مرايا تجليات كمال الخالق سبحانه- وهي جميع الموجودات الشاهدة على الكمال المقدس المطلق للخالق الكريم- مبطلاً بذلك نتيجة فاعليته، وخلافيته سبحانه!! أقول لا يمكن أن يستند هذا الشرك على حقيقة ما مطلقاً.^٤

١ - النورسي / الشعاع / ص ١٩٣

٢ - المرجع السابق / نفس الصفحة

٣ - النورسي / الشعاع / ص ١٩٤

٤ - المرجع السابق / ص ١٩٥

رابعاً: الحاكمية المطلقة:

(نعم؛ إن من ينظر نظرة واسعة فاحصة إلى الكون، يرى أنه بمثابة مملكة مهيبة جداً، في غاية الفاعلية والعظمة، وتظهر له كأنه مدينة عظيمة تتم إدارتها إدارة حكيمة وذات سلطنة وحاكمية في منتهى القوة والهيبة. ويجدان كل شيء وكل نوع منهمك ومسخر لوظيفة معينة. فالآية الكريمة (والله جنود السماوات والأرض)^١ تشعر بمعاني الجندية في الموجودات اللاتي تتمثل ابتداءً من جيوش النرات وفرق النباتات وأفواج الحيوانات إلى جيوش النجوم. كل أولئك جنود ربانية مجندة لله، فنجد في جميع أولئك الموظفين الصغار جداً، وفي هؤلاء الجنود العظمة جداً، سريان لأوامر التكوينية المهيمنة، ومن جريان الأحكام النافذة، وقوانين الملك القدوس، مما يدل دلالة عميقة بالبداية على وجود الحاكمية الواحدة المطلقة والامرية الواحدة الكلية.

ومن هنا فالتوحيد الحقيقي إنما هو حكم وتصديق وإذعان وقبول، بحيث يمكن المرء من أن يهتدي إلى ربه من خلال كل شيء. ويمكنه من أن يرى في كل شيء السبل المنورة التي توصله إلى خالقه الكريم، فلا يمنعه شيء قط عن سكونة قلبه واطمئنانه، واستحضاره لمراقبة ربه.^٢

وإذا عرف الإنسان ربه حق معرفته، وافر بوحدايته حق الإقرار، واطمئن قلبه بوجود نور الخالق في وجدانه، فأى جمال بعد هذا من الممكن أن يحس، فهو إذن جمال خالد باق لا يزول.

ومن الجمال المنبثق من أعماق التوحيد الإلهي، ينتقل بنا النورسي إلى موضوع جمالي آخر وهو الجمال للتجلى في أسمائه الحسنى، ليعبر من خلال الكلمات عن الإعجاز الإلهي الباهر في الكون كله.

الجمال في أسمائه الحسنى

ينتقل بنا النورسي من خلال سياحته الفكرية في عالم الجمال والكمال الإلهي، من جمال إلى جمال ليتجلى الجمال ويكمل من خلال أسمائه الحسنى. يقول النورسي وهو يحاول شرح ماهية الوجود الأعظم (أن الجمال الإلهي يتجلى في أسمائه الحسنى، فكما إن هذه الدلالات قاطعة وبديهية. كذلك الحسن والجمال الظاهر في المخلوقات الجميلة في هذا العالم كله، والصنع البديع المشاهد في المصنوعات الجميلة كلها يشهد شهادة قاطعة على حسن أفعال الصانع الجليل وجمالها. وإن الحسن في أفعاله - تعالى وجمالها يدل بلا ريب على حسن العناوين المشرقة على تلك الأفعال وجمالها، أى على حسن الأسماء وجمالها. وإن حسن الأسماء وجمالها يشهد شهادة

^١ - الفتح / آية ٧

^٢ - انظر الشعاعات / ص ١٩٧

قاطعة على حسن الصفات المقدسة وجمالها، التي هي منشأ تلك الأسماء. وإن حسن الصفات وجمالها يشهد شهادة قاطعة على حسن الشؤون الذاتية وجمالها، التي هي مبدأ تلك الصفات. وإن حسن الشؤون الذاتية بالبداية ويشهد شهادة قاطعة على حسن "الذات" وجمالها، الذي هو الفاعل والمسمى والموصوف، ويدل على الكمال المقدس لماهيته والجمال المنزه لحقيقته. بمعنى أن الصانع الجميل جمال وحسن لا حد له يليق بذاته المقدسة، بحيث أن ظلاً من ظلاله قد جعل هذه الموجودات كلها. وإن له سبحانه جمالاً منزهاً مقدساً بحيث أن جلوة من جلواته قد أضفت الجمال على الكون كله، ونورت دائرة الممكنات كلها بلمعات حسن وجمال وزينتها بابهي زينة ولذا فإن جميع الآثار والمخلوقات والمصنوعات في هذا الكون كله تدل بوجودها غير المحدود دلالة قاطعة على وجود أفعال خالقها وصانعها وفاعلها، وعلى وجود أسمائه، وعلى وجود أوصافه، وعلى وجود شؤونه الذاتية، وعلى وجوب وجود ذاته المقدسة جل جلاله.^١

إن فالأسماء الحمى لىست إلا لله تعالى، قاله سبحانه كامل لذاته، وكمالها كل ما سواه، فهو حاصل بجلوه وإحسانه، فكل جمال وجلال وشرف فهو له سبحانه بذاته ولذاته وفى ذاته، فثبت بهذا البرهان البىن أن الأسماء الحمى لىست إلا لله والصفات الحمى لىست إلا لله، وإن كل ما سواه، فهو غرق فى بحر من الفناء والنقصان.^٢ وهذا ما أكداه الفارابى^٣ فى نظريته الجمالية) أن الله جل وعلا صفاته فى ذاته ولم يستفدها من الخارج، أنه ذو جلال فى ذاته ونو عظمة فى ذاته ونو مجد فى ذاته. سواء أجله غيره أو لم يجله عظمه غيره أو لم يعظمه مجده غيره أو لم يعظمه.^٤

وهذا ما أكداه النورسى فى أن كل الموجودات تستمد جمالها من جماله وبهائها من بهائه وهذا يتضح فى قوله (أن جميع أنواع الجمال المشاهدة على الكائنات كلها، تأتي من جميل لامنتهى لجمالها بحيث إن هذه الكائنات المتبدلة دوماً والمتجددة باستمرار تصف جمال ذلك الجميل وتعرفه، بجميع موجوداتها وبالسنة أدائها لوظيفة مرآة عاكسة لذلك الجمال. كما أن الجسد يستند إلى الروح ويقوم بها وتبعث فيه الحياة بها. واللفظ يتنور على وفق المعنى، والصورة تستند إلى حقيقة وتتزود منها قيمتها. كذلك هذا العالم عالم الشهادة المادي الجسماني إنما هو جسد، ولفظ وصورة، يستند إلى الأسماء الإلهية المحتجبة وراء ستار عالم الغيب، فهو يحيا بتلك الأسماء التي تبعث فيه الحيوية، ويتوجه إليها فيزداد جمالاً وبهاءً).^٥

١ - النورسى / الشعاعات / ص ٨٦ ، ٨٧

٢ - للإمام فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين بن الحسن الرازى الشافعى / مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير / ص ٣٧٠ / ج ٧ / دار الفد العربى

٣ - هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان ويعرف بالفارابى نسبة إلى ولاية قاراب وهي إقليم كبير وراء نهر جيحون على تخوم بلاد الترك

وعاشر بين (٢٦٠ - ٣٣٩ هـ) (٨٧٣ - ٩٥٠ م) انظر د/ عبد الحليم محمود / التفكير الفلسفى فى الإسلام / ص ٣٣٣ / دار المعارف / ط ٢ (د. ت)

٤ - أبو نصر الفارابى / لآله المنيمة القاضية / ص ١٥ / تحقيق ألبير نصرى تالار / سنة ١٩٥٩

٥ - النورسى الشعاعات / ص ٨٨

(فجميع أنواع الجمال المادي تابع من جمال معنوي لمعانيها، ومن حسن معنوي لحقائقها. أما حقائقها فتستفيض من الأسماء الإلهية، وهي نوع من ظلال تلك الأسماء، وهذه الحقيقة أثبتت في "رسائل النور" إثباتاً قاطعاً بمعنى أن جميع أنواع الجمال الموجود في هذا الكون وجميع أنماطه وألوانه إنما هو تجليات وإشارات وإمارات جمال مقدس عن القصور ومجرد عن المادة تتجلى من وراء الغيب بوساطة أسماء. ولكن كما أن الذات الإلهية المقدسة لا تشبه أية ذات أخرى، إن صفاته تعالى جليلة منزهة كلياً عن صفات الممكنات - كذلك جمال المقدس أيضاً لا يشبه جمال الممكنات وليس كحسن المخلوقات قطعاً. بل هو جمال سام عال رفيع منزّه مقدس مطلق).^١

وبما أن جماله سام ومقدس فقد قاض من هذا الجمال أنواع وأنماط عديدة كلها تعبر عن طلاقة القدرة وفيض الإبداع. يرى النورسي (أن حسن كل شيء يلائمه ويكون وفقه، إنه يوجد بألوف الأنماط من الجمال والألوان فيختلف بعضها عن بعض كاختلاف الأنواع في المخلوقات. فمثلاً الجمال الذي يحس بالعين لا يشبه حتماً حسنا تحسه الإنس، وإن حسنا عقلياً يدرك بالعقل لا يشبه حسن الطعام الذي يحس بالشم ويتذوقه، كذلك الجمال الذي يستحسنه ويشعر به القلب والروح وسائر الحواس الظاهرة والباطنة. هذا الجمال مختلف كذلك كاختلاف تلك اللطائف والحواس، مثلاً: جمال الإيمان وجمال الحقيقة وحسن النور وحسن الزهرة، وجمال الروح، وجمال الصورة، وجمال الشفقة، وجمال العدالة، وحسن الرحمة، وحسن الحكمة - كل نوع من أنواع هذا الجمال مختلف عن الذي هو جمال مطلق يختلف بعضه عن بعض، لذلك اختلفت أنواع الحسن والجمال في الموجودات لأجله.

فإن شئت أن تشاهد جلوة من أنواع حسن أسماء الجميل ذي الجلال المتجلية على مرآيا الموجودات، فانظر بعين واسعة إلى سطح الأرض لتراه كحديقة صغيرة أمامك واعلم أن الرحمانية الرحيمية إلى أسماء الله تعالى وإلى أفعاله وإلى صفاته وإلى شؤونه الجليلة).^٢

وعلى هذا فالإحسان بلوغ الغاية في أداء المهمة التي أعد لها لهذا الشيء وهو في الوقت نفسه تأكيد للجانب التحسيني والجمالي، مما يؤكد أن الجمال مقصود في "أحسن كل شيء" ولو لم يكن الأمر كذلك لكان في قوله (صنع الله الذي أتقن كل شيء)^٣ ما يفى بالمقصود، إلا أن الإتيان أيضاً يعني التحمين والتجميل، وخاصة إذا كان الأمر متعلقاً بصنعة الله^٤

إن الجمال مقصود في أصل الخلق، وينبع هذا الجمال من فيض أسمائه الحماني، وقد تمثل هذا في قول النورسي (وانظر إلى أرزاق الأحياء - وفي مقدمتها الإنسان - إنها ترسل بانتظام بديع من وراء ستار الغيب.. فشاهد جمال الرحمانية الإلهية، وانظر إلى إعاشة الصغار جميعها، إعاشة

١ - سعيد النورسي / الشعاعات / ص ٨٩

٢ - النورسي / الشعاعات / ص ٨٩

٣ - سورة النمل / آية / ٨٨

٤ - د / مصطفى عبده / المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية / ص ٢٢٧

خارقة، يسيل لها كالسلسبيل الطاهر ألد غذاء وأصفاه من أثداء أمهاتها المتدلية فوق رؤوسها.. فشاهد الجمال الجاذب، جمال الرحيمية الربانية، وانظر إلى الكائنات كلها بأنواعها جميعها كيف جعلتها الحكمة الإلهية ككتاب كبير، كتاب حكمة بليغة بحيث إن في كل حرف منه مائة كلمة، وفي كل كلمة مئات الأسطر وفي كل سطر باب وباب وفي كل باب ألوف الكتب الصغيرة.. فشاهد الجمال بلا نظير، جمال الحكيمية الإلهية.

يدعو النورسي الإنسان إلى التأمل والنظر في الكون وفي المخلوقات ليرى الجمال الذي ينبع من العدل الإلهي، العدل الذي يستقيم من خلاله ميزان الكون، يقول النورسي (وانظر إلى الكون اجمع، لقد ضم العدل الإلهي جميع موجوداته تحت جناح ميزانه ويديم موازنة الأجرام العلوية والسفلية، ويعطيها التناسب والتلاؤم الذي هو أهم أساس للجمال، ويجعل كل شيء في أفضل وضع وأجمله، ويعطي كل ذي حياة حق الحياة، فيحق الحق ويحد من تجاوز المعتدين ويعاقبهم.. فشاهد الجمال الباهر هذه العادلة الإلهية.

وانظر إلى الإنسان، لقد كتب الحفيظ تاريخ حياته السابقة في قوة حافظته وذاكرته التي لا تتجاوز حبة حنطة، وأرجح تاريخ الحياة التالية لكل نبات وشجر في بذيراته ونوياته أعطى كل ذي حياة ما يعينه على حفظ حياته من آلات وأجهزة فانظر مثلاً: إلى جناح التحل وإبرة لصعها، وإلى رماح الأزهار الشوكة الدقيقة، وإلى القشور الصلبة للبذور. فشاهد الجمال اللطيف جمال الحافظة الربانية. وانظر إلى مضاف الرحمن الرحيم الكريم المنصوبة على سفرة الأرض كلها. وانظر إلى ما في هذه الأطعمة غير المحدودة من روائح طيبة متنوعة، وألوان جميلة متباينة ومذاقات لذيذة مختلفة، ثم آمن النظر في أجهزة كل ذي حياة كيف أنها تتلاءم مع أزواق حياته ولذائذها.. فشاهد الجمال الحلو الذي لا جمال فوقه جمال الأكرم، والكريمية الربانية.^١

ويعضى النورسي في تأكيده للإبداع الإلهي في الكون والعالم والإنسان، مؤكداً تفرد الخالق في الخلق والإبداع، وقدرته التي لا يعجزها شيء في الأرض ولا في السماء. يقول النورسي (وانظر إلى صور الحيوانات ولا سيما الإنسان تلك الصور البديعة الحكيمة، التي تفتتح من نطف جميع الحيوانات بتجليات أسمى "الفتاح والمصور" وتأمل في الوجوه الملاح لأزهار الربيع، وهي في غاية الجاذبية المتفتحة من بذيرات متناهية في الصغر.. فشاهد الجمال المعجز، جمال الفتاحية والمصورة الإلهية.^٢ "ولله المثل الأعلى" فان للصانع الجليل أسماء حمنى كثيرة، ولكل اسم تجليه. فاسم "الجميل" لا يرضى برؤية القبح. وإن الأسماء الجمالية والكمالية، أمثال "اللطيف، الكريم، الحكيم، الرحيم تقتضى أن تكون الموجودات في أحسن الصور، وأفضل الأوضاع الممكنة.

1 - النورسي / الشعاع / ص ٩٠

2 - المرجع السابق / ص ٩١

فتلك الأسماء الجمالية والكمالية تقتضى إظهار جمالها، بالأوضاع الجميلة للموجودات وتأديها بالآداب الحمسة، أمام أنظار الملائكة والعالم الروحاني والجن والإنس^١

وفى ضوء ذلك يتبين لنا أن كل اسم من أسمائه الحسنى له انعكاس واضح يتجلى في المخلوقات جميعا. وهذا ما بدا واضحا في تناول النورسي للأسماء الحسنى ولكن الأمر الذي لاشك فيه أن النورسي أفاد من كتاب "المقصد الأسنى شرح أسماء الله الحسنى للإمام أبى حامد الغزالي، فلقد بين الغزالي في شرحه لأسماء الله الحسنى (أن كل اسم له معنى ومدلول لا يشبه اسما آخر في اللفظ ولا في المعنى، فالجليل غير الكبير والعظيم، فإن الجلال يشير إلى صفات الشرف. ولذلك لا يقال فلان أجل سنا من فلان ويقال أكبر سنا. فهذه الأسماء وإن كانت متقاربة المعاني فليست مترادفة، وعلى الجملة يبعد الترادف المحض في الأسماء الداخلة في التسعة والتسعين، لأن الأسماء لا تراد لحروفها ومخارج أصواتها بل لمفوماتها ومعانيها، فهذا أصل لا بد من اعتقاده^٢).

ولكن الغزالي جربا على ما يرج عليه علم الكلام قديما وقف عند محاولة اكتشاف ماهية الأشياء وعلاقتها بأسماء الله الحسنى، أما النورسي فقد أضاف إن كل هذه الأسماء والصفات تشكل كيانا متماسكا في يد القدرة العلية ويتحدد السلوك العام لكل جزء من الكيان بنسبة شيوخ صفات أسماء الله فيه وما تعكسه من صفات والاتساق بينهما، مع ملاحظة أن المخلوقات تتحرك بفطرتها، أما الإنسان فيتحرك بحرية ويتحمل المسؤولية^٣.

أيضا نجد أن الأستاذ الفيلسوف الدكتور زكى نجيب محمود قال في كتابه: "ثقافتنا في مواجهة العصر" كان من بين ما أوحى إلى بهذه النظرة إلى الأسماء الحسنى وهى النظرة التي تجعل منها قيما للسلوك البشرى كتاب صغير عميق ملهم هو كتاب الإمام الغزالي "المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى" فالإمام في كتابه هذا يلقي على الأسماء الحسنى أضواء ساطعة تبرز معانيها الخفية وهو يعقب على شرحه لكل اسم منها بقوله (إن نصيب العبد من هذه الصفة كذا وكذا)، فبين للقارئ كيف يسلك في حياته العملية على ضوء الصفة المعينة أو تلك من المجموعة بأسرها، ولو استطعنا بناء هذه القيم على نحو منسق كان لنا بذلك لا مجرد عدد متناثر من القيم بل مجموعة موحدة ويكون مثل هذا التوحيد في القيم جانبا هاما من التوحيد الذي هو أميز ما يميز عقيدة المسلم^٤.

فمن نقائص عصرنا بشهادة رجال الفكر أجمعين أنه عصر أدى بشبابه إلى حالة من التمزق والتفكك والضياع. لأن القيم التي ينطوي عليها هذا العصر ليست على اتساق بعضها مع بعضها.

١ - النورسي / الشعاعات / ص ٩١

٢ - الإمام أبى حامد الغزالي / المقصد الأسنى شرح أسماء الله الحسنى / ص ١٩، ٢٠ / مكتبة القاهرة / (دست)

٣ - محمد التهامي / النورسي أنوار لاتغيب / ص ٨٢ / مطبعة الفن / المؤسسة السعودية بمصر / ط ١ سنة ١٩٩٨

٤ - محمد التهامي / النورسي أنوار لاتغيب / ص ١٢ - ٨٣

فترى هذه القيمة المعينة تفرى الناس بالتزام العقل الصارم (في دنيا العلوم مثلا) بينما تغريهم تلك الأخرى بالخروج والعصيان، وتفضيل الغريزة والوجدان على العقل ومنطقه (كما هو مشاهد في كثير من نتاج الأدب والفن في تمرد الشباب)^١.

ولو تسنى للدكتور زكي نجيب محمود، أن يتابع محاولات النورسي في رسائل النور عن صفات الله والأسماء الحسنى وانعكاساتها في الكون والإنسان لوجد أن النورسي خطا خطوات هامة في السبيل الذي يدعو إليه الدكتور زكي نجيب محمود، فالنورسي يكشف أن أسماء الله الحسنى تكون كلا واحدا متماسكا يتناسب فيه وجود مدلولات الأسماء على تناقضها، ولكن النسبة المحسوبة في الوجود الذاتي لكل صفة تجعلها تتلام وتتناسق وتنسجم وتتفاعل مع أثر غيرها من الصفات لتشكل الذوات المحدودة المنطلقة عن الذات العليا والتي تتجه في سعيها - وخاصة الإنسان- إلى الكمال الممكن متوجهة إلى الكمال المطلق يقاس تقدم المجتمعات والأمم بمقدار الاقتراب من المثل الأعلى أو الابتعاد عنه؛ فالله سبحانه وتعالى خلق كل شئ بحكمته البالغة وترك لإرادة الإنسان بما يتاح لها من حرية التصرف وتحمل المسؤولية وبلغتنا هنا قول النورسي "إن خلق الشر ليس شرا ولكن ممارسة الشر هي الشر". وهذا هو التجديد الذي أضافه النورسي لتراث علم الكلام الذي كان يقوم على ما يشبه القوانين الرياضية، ويسير على الخطوات المنطقية المحددة المجردة، فقد دفعه النورسي وخاصة في قضية خطيرة مثل أسماء الله الحسنى وخلق الكائنات كانعكاسات لها إلى الاتصال بالحياة المعاشة ومحاولة التفاعل معها.^٢

إذن فالحكمة تطل على الأسماء الإلهية الحسنى كما أوضح النورسي بقوله (ومن العلوم أن صاحب كل جمال يرغب أن يرى جماله ويريه الآخرين، ويود صاحب المهارة أن يلفت الأنظار إليه بعرض مهاراته وإعلانه عنها. فالحقيقة الجميلة الكامنة، والمعنى الجميل المخبوء يتطلعان إلى الانطلاق واستقطاب الأنظار.

ولما كانت هذه القواعد الرصينة سارية في كل شيء كل حسب درجته. فلا بد أن كل مرتبة من مراتب كل اسم من ألف اسم واسم من الأسماء الحسنى للجميل المطلق وللقيوم ذي الجلال، يبرز على حسن حقيقي، وحقيقة جميلة باهرة بشهادة الكائنات كلها، وتجليات تلك الأسماء الظاهرة عليها، وإشارات نقوشها البديعة فيها، بل كل مرتبة من مراتب كل اسم من الأسماء الحسنى فيها من الحسن والجمال والحقائق الجميلة ما لا يحصره حد. فلا بد أن تلك الأسماء الدائمة الخالدة ستعرض تجلياتها غير المحدودة وتبرز نقوشها الحكيمة غير المحدودة، وتشهر صحائف كتبها أمام نظر مسماهما الحق "القيوم" ذو الجلال، فضلا عن عرضها أمام أنظار ما لا يعد من نوى الأرواح ونوى الشعور لطالعتها والتأمل فيها).^٣

١ - المرجع السابق/ ص ٨٢

٢ - محمد التهامي/ النورسي أنوار لا تغيب/ ص ٨٢

٣ - سعيد النورسي/ الاسم العظيم/ ترجمة إحسان قاسم العالحي/ ص ١٢٠، ١٢١

ويرى أيضا بديع الزمان النورسي (أن الحياة هي أعظم تجل لاسم الله - الحي - وألطف تجل لاسم الله - المحي - تحتاج في بيان مراتبها وصفاتها ووظائفها إلى كتابة رسائل عدة بعدد تلك المزايا والخصائص. فلقد ذكر في الخاصية الثالثة والعشرين من الخصائص التسعة والعشرين للحياة. أن وجهي الحياة صافيان، شفافان، رائقان: فلم تضع القدرة الزبانية أسبابا ظاهرية لتصرفاتها فيها.

وسر هذه الخاصية هو ماياتي. أن كل شئ في الكون ينطوي على خير، وفيه جمال وحسن، أما الشر والقبح فهما جزئيان جدا، وهما بحكم وحدتين قياسين، أي أنهما وجدا لإظهار ما في الخير وما في الجمال من مراتب كثيرة وعديدة، لذا يعد الشر خيرا والقبح حسنا من هذه الزاوية. أي من زاوية كونهما وسائل لإبراز المراتب والحقائق.^١

وعلى هذا اتضح الجمال في أسمائه الحسنى وانعكس هذا الجمال وتجلّى هذا الإبداع على صفحة الكون، وهذا ما عبر عنه النورسي بوضوح من خلال الفقرات السابقة.

نأتى إلى حقيقة أخرى من حقائق الوجود يتجلّى فيها الجمال ولكن بصورة أخرى، وحكمة أخرى حكمة الأضداد التي تتضح من خلالها الأشياء، فالقبح الموجود في الكون ليس قبحا في حد ذاته بل هو حكمة إلهية كونية كي نرى من هذا القبح جمالا مستترا وراء هذه الظاهرة، وهذا ما سأوضحه من خلال الفقرة التالية.

القبح منبه للجمال

تناول بديع الزمان النورسي القبح من منظور جمالي وقد عبر عن ذلك بقوله (الشر والقبح والباطل والسيئات جزئي وتبعي وثنائوي في خلقه الكون. فالقبح مثلا في الكون والمخلوقات ليس هدفا لذاته وإنما هو وحدة قياسية، لتتقلب حقيقة واحدة للجمال إلى حقائق كثيرة والشر كذلك، بل حتى الشيطان نفسه إنما خلق وسلط على البشرية ليكون وسيلة لترقيات البشر غير المحدودة نحو الكمال الذي لا ينال إلا بالتسابق والمجاهدة وأمثال هذه الشرور والقبايح الجزئية خلقت في الكون لتكون وسيلة لإظهار أنواع الخير والجمال الكليين. وهكذا يثبت بالاستقراء التام أن المقصد الحقيقي في الكون والغاية الأساسية في الخلق إنما هو الخير والحسن والكمال، لذا فلإنسان الذي يلوث وجه الأرض بكفره والظالم وعصيانه لله، لا يمكن أن يقلت من العقاب، ويذهب إلى العدم من دون أن يحق عليه المقصود الحقيقي في الكون بل سيدخل سجن جهنم.)^٢ بمعنى آخر يقول

1 - النورسي / اللغات / ص ٥٦٠

2 - النورسي / صيقل الإسلام / ص ٥٠٢

النورسي) إن قبحا يكون سببا لإنتاج أنواع من الجمال أو سببا لإظهارها، يعد ذلك جمالا. وإن انعدام قبح يؤدي إلى إخفاء كثير من الجمال وإلى عدم ظهوره، لا يعد قبحا واحدا، بل أضعافا مضاعفة من القبح.

فمثلا: إن لم يوجد قبح كواحد قياسي، تصبح حقيقة الحسن نوعا واحدا وتختفي مراتبه الكثيرة جدا، ولكن بتداخل القبح منه تظهر مراتبه. إذ كما تظهر درجات الحرارة بتداخل البرودة، ومراتب الضوء بوجود الظلام ذلك الشر الجزئي والضرر الجزئي والمصيبة الجزئية والقبح الجزئي تظهر الخيرات الكلية والمنافع الكلية والنعم الكلية واضراب الجمال الكلية. بمعنى أن إيجاد القبح ليس قبيحا، بل جميلا، لأن كثيرا من النتائج المتولدة فيه جميلة. نعم إن الكسلان الذي قد يتأذى من المطر، لا يقدح ضرره بالنتائج الخيرة التي جعلت المطر رحمة لا يمكنه أن يبدل الرحمة نقمة.^١

أيضا يوجه النورسي نظرنا إلى الحكمة الإلهية التي تكمن وراء الزوال والفناء فيقول (أما الفناء والزوال والموت، فكما أثبتت ببراهين قوية قطعية في المکتوب الرابع والعشرين - فإنها لا تنافي الرحمة العامة والحسن المحيط والخير الشامل. بل هي من مقتضيات هذه الأمور. حتى الشيطان، فلأنه سبب لتحريك النابضين الأساسيين لرقى البشر المعنوي، أي التسابق والمجاهدة، فإن خلق نوع الشيطان خير، ويعد من هذه الجهة جميلا. بل حتى تعذيب الكافر في جهنم، أمر جميل. حيث قد تعدى بكفره على حقوق الكائنات قاطبة، واستهان بمنزلتها الرفيعة وحط من كرامتها. لنسلم بهذا الجواب العام الذي يخص الشيطان والكافر، ولكن لم يبتلى الغنى المستغنى الجميل المطلق الرحيم المطلق الخير المطلق، أفراد ضعفاء بالمصائب والشرور والقبايح؟ الجواب: إن جميع أنواع البر والحسن والنعم آتية مباشرة من خزانة رحمة ذلك الجميل المطلق والرحيم المطلق، ويرد من فيض إحسانه الخاص، أما المصائب والشرور فهي نتائج جزئية قليلة فردية من بين كثير من النتائج المترتبة على قوانينه العامة الكلية، قوانين سلطان ربوبيته التي تمثل الإرادات الكلية الجارية تحت اسم نواميس الله وعاداته فتصبح تلك الأمور من مقتضيات الجزئية لجريان تلك القوانين، لذا فلأجل الحفاظ على تلك القوانين ورعايتها والتي هي مبعث المصالح الكلية ومدارها - يخلق - سبحانه تلك النتائج الجزئية ذات الشرور).^٢

يقول النورسي (ولكن تجاه تلك النتائج الجزئية الأليمة تستغيث وتستنجد الأفراد الذين ابتلوا بالمصائب والذين نزلت بهم البلايا فيمددهم بإمداداته الخاصة الرحمانية ويحسن إليهم بإحساناته. الخصوصية الربانية. فيظهر بهذا أنه الفاعل المختار وإن كل شأن في كل شيء وثيق الصلة بعشيقته تعالى. وأن قوانينه العامة أيضا تابعة دائما لإرادته واختياره، وأن ربا رحيمًا يسمع نداء

١ - النورسي الشعاع / ص ٢٧

٢ - النورسي / الشعاع / ص ٢٨

الذين يعانون من ضيق تلك القوانين العامة فيغيثهم ويمدهم بإحسانه عليهم. وأنه بهذه الاحسانات الخصوصية والتوددات الخصوصية قد فتح أبواب تجلياته الخصوصية، حيث فتح ميداناً لا يحد ولا يقيد لتجليات الأسماء الحسنی غير المقيدة وغير المحدودة، بشواذ النواميس الكلية والقوانين العامة ونتائجها الجزئية ذات الشرور.^١

بيد أن الإنسان المقتون بالمظاهر والمتشبت بها والذي لا ينظر إلى الأمور والأحداث إلا من خلال أنانيته ومصلحته بالذات، تراه تتوجه أنظاره إلى ظاهر الأمور، وتنحصر فيها، فيحكم عليها بالقبح! وحيث أنه يزن كل شيء بحسب نتائجها المتوجهة إليه فحسب تراه يحكم عليه بالشر! علماً بأن الغاية من الأشياء وإن كانت التوجهة منها إلى الإنسان واحدة، فالتوجهة منها إلى أسماء صانعها الجليل تعد بالآلوف فمثلاً: الأشجار والأعشاب ذات الأشواك التي تدمى يد الإنسان الممتدة إليها يتضايق منها الإنسان ويراه شيئاً ضاراً لا جدوى منه، بينما هي لتلك الأشجار والأعشاب في منتهى الأهمية حيث تحرسها وتحفظها ممن يريد مسها بسوء.

يبرهن النورسي على هذه الحكمة بالمثل التالي فيقول (إن انقراض العقاب على العصافير والطيور الضعيفة تلك الطيور الضعيفة وتحفيزها للظهور لا يتحقق إلا إذا أحست بالخطر المحدق بها. وشعرت بقدره الطيور الجارحة على التسلط عليها. ومثلاً: إن هطول الثلوج الذي يغمر الأشياء في فصل الشتاء ربما يثير بعض الضيق لدى الإنسان، لأنه يحرمه من لذة الدفء ومن مناظر الخضرة، بينما تختفي في قلب هذا الجليد غايات دافئة جداً ونتائج حلوة يعجز الإنسان عن وصفها.

ثم إن الإنسان من حيث نظره القاصر يحكم على كل شيء بوجهه المتوجه إلى نفسه، لذا يظن أن كثيراً من الأمور التي هي ضمن دائرة الأدب المحضة أنها مجافية لها، خارجة عنها، فالحديث عن عضو تناسل الإنسان - مثلاً - مخجل فيما يتبادل من أحاديث مع الآخرين، فهذا الخجل منحصر في وجهه المتوجه للإنسان، إلا أن أوجهه الأخرى، أي من حيث الخلقة، ومن حيث الإتيان، ومن حيث الغايات التي وجد من أجلها، موضع إعجاب وتدبر.. فكل من هذه الأوجه التي فطر عليها إنما هي وجه جميل من أوجه الحكمة، وإذا هي - بهذا المنظار - محض أدب لا يخدش الحديث عنها الذوق والحياء.^٢

يبرهن على ذلك بقوله (إن القرآن الكريم - الذي هو منبع الأدب الخالص - يضم بين صورته تعابير تشير إشارات في غاية اللطف والجمال إلى هذه الوجوه الحكيمة والمستأثر اللطيفة، فيما تراه قبحاً في بعض المخلوقات، والآلام والأحزان التي تخلقها بعض الأحداث والوقائع اليومية لا تخلو أعضائها قطعا من أوجه جميلة، وأهداف خيرة، وغايات سامية، وحكم خبيثة، تتوجه بكل ذلك

١ - النورسي / الشعاع / ص ٢٨

٢ - النورسي / الكلمات / ص ٢٥٠ - ٢٥١

إلى خالقها الكريم قدر وهدي وإرادة.. فالكثير من الأمور التي تبدو- في الظاهر- مشوشة مضطربة- ومختلطة. إن أنعمت النظر إلى مداخلها طالعك من خلالها- كتابات ربانية مقدسة رائعة، وفي غاية الجمال والانتظام والخير والحكمة. وكل ما سبق يوضح سرا من أسرار الآية الكريمة " أحسن كل شئ خلقه " ١

يتضح لنا مما سبق أن الجمال نوعان جمال ظاهر وجمال باطن مستتر وراء الأشياء، وفي ذلك حكمة للمولى جل وعلا أيضا إذا نظرنا إلى القبح والحكمة فيه سوف نجد أن وراءه حسن وخير. وليس كما يظن الإنسان ذو النظرة المحدودة إلى الأشياء، فالإنسان ينظر إلى الأشياء ويقدر قيمتها بمقدار خدمتها لنفسه. وفي هذا أشد الظلم لنفسه، لأن كل ما في الوجود خلق وفق حكمة عظيمة، لا يعلمها إلا الله سبحانه وتعالى وضعت في خزائن علمه وحكمته.

الجمال المستقر وراء الفناء والزوال

يوضح لنا النورسي من خلال رسائل النور صورة أخرى من صور الجمال، وحكمة أخرى من الحكم الإلهية التي لا تنتهي. فمرة يكون القبح معبر عن الجمال ومرة أخرى يكون الفناء، وفي هذا يقول النورسي (عندما كنت أتأمل في يوم من أيام الربيع شاهدت أن الموجودات التي تملأ سطح الأرض وتسير قافلة إثر قافلة مظهره مئات الألوف من نماذج الحشر والنشور.. هذه الموجودات ولا سيما المخلوقات الحية منها وبخاصة الأحياء الصغيرة منها، ما إن تظهر حتى تختفي عقبه.. فتتعاقب مناظر الموت والزوال باستمرار وفي فعالية دائمة. وبدت أمامي حزينة أليمة مست أوتار عواطفي. وأثارت رقتي حتى دفعتني إلى البكاء. وكنت كلما شاهدت موت تلك الأحياء الصغيرة اللطيفة اعتصر قلبي ألما وتأففت قائلا: يا حسرتاه.. أواه.. فاستشعر ضراما روحيا منبعثا من الأعماق حتى رأيت الحياة التي تؤول إلى هذه النتيجة عذابا أليما دون الموت. ٢ (وكذا رأيت في عالم النباتات والحيوانات، أن تلك الأحياء الجميلة جدا والمحبوبة جدا وهي في أتم إتقان وإبداع، ما إن تفتح عينها للحياة في لحظات وتشاهد هذا المهرجان الكوني العظيم إلا وتمحى وتمحى. فكلما شاهدت هذه الحالة تفطر كبدي حزنا وكمدا، وأراد الشكوى باكيا قائلا: لم أتوا إذن إلى هذا العالم ولم يرحلون دون إن يمكنوا فيه؟ فكان قلبي يطرح أسئلة مخيفة إزاء الدهر والمقدرات. إذ مثل هذه المصنوعات اللطيفة تذهب دون جدوى، ولا غاية، ولا نتيجة، وتعدم بسرعة متناهية مع أننا نرى اهتماما عظيما بها ودقة متناهية في صنعها وإتقانها في إبداعها، مع

1 المسجدة آية ١

2 النورسي الشعاعات ١

توفير الأجهزة اللازمة لها والرعاية التامة في تربيتها وتنشئتها، والتدبير الكامل لشؤونها وخلقها على أتم صورته. ولكن بعد كل هذا نرى تعزقها وتشقتها وقناعها ومحوها وقذفها في ظلمات العدم.. هذا المنظر الأليم، كلما تأملته صرخت جميع لطائفي المقتونة بأنواع الكمال والابتلاء بأنماط الجمال، والعاشقة للأشياء النفيسة القيمة: واستغاثت قائلة لم لا ترحم هذه المخلوقات؟ يا لهفتاه! من أين يأتي هذا القناء والزوال ضمن الدوران والتجوال المحير للعقول ويسلط على هذه الصغار اللطيفة؟ وما إن بدأت الاعتراضات المخيفة تتوجه نحو القدر لما يرى في ظاهر المقدرات الحياتية من أحوال ألهمة حزينة، إذا بنور القران والإيمان والتوحيد ولطف الرحمن يسعني ويعتني؛ وينور تلك الظلمات، ويقلب بكائي ونحيبي وحسراتي إلى سرور وفرح وإلى النطق بـ "ما شاء الله، بارك الله" بدلا من التلهف والتحسر وانطلاق الزفرات حتى دفعتني إلى القول بحمد الله على نور الإيمان، حيث رأيت بسر التوحيد أن كل مخلوق ولاسيما كل كائن حي له نتائج كثيرة جدا ومنافع شتى".^١

ويؤكد النورسي على هذه الحكمة الإلهية بالمثل التالي (إن كل ذي حياة -وليكن هذه الزهرة الزاهية، وهذه الحشرة الحلويات- هو قصيدة صغيرة إلهية تحمل من المعاني العميقة والغزيرة بحيث يطالعها ما لا يحد من زواري الشعور بمتعة كاملة.. وهو معجزة ثمينة قيمة للقدرة الإلهية.. وهو لوحة تعلن عن حكمته تعالى، حيث تعرض إتقان الصانع الجليل في منتهى الجاذبية أمام أنظار من لا يحد من أهل التقدير والاستحسان.

وكذا فإن آجل نتيجة لخلق الكائن الحي هي الخطوة بالظهور أمام نظر الفاطر الجليل الذي يريد أن يرى بذاته وجمال صنعته وجمال فطرته وجمال تجليات أسمائه في المرايا الصغيرة. زد على ذلك فإن وظيفة سامية لفطرة الكائن الحي هي أدائه بخمسة وجوه (كما ذكر في المكتوب الرابع والعشرين) مهمة إظهار الربوبية المطلقة، والكمال الإلهي الذي يقتضى هذه الفعالية المطلقة في الكون، ولكنني رأيت أن الكائن الحي على الزعم مما له من مثل هذه الفوائد والنتائج فإن يدع روحه في موضعه - إن كان ذا روح. ويترك صورته وهويته في الأذهان وسائر الألواح المحفوظة. ويضع قوانين ماهيته ونوعا من حياته المستقبلية في بنوره وبويضاته. ويودع مزايا الكمال والجمال التي عكسها كالمرآة، يودعها في عالم الغيب ودوائر الأسماء. وبعد كل هذا يدخل تحت ستار الزوال فرحن جزلا بموت ظاهري -يعنى التسريح من الوظائف- وتستتر عن الأنظار الدنيوية وحدها! نعم، هكذا رأيت ماهية الكائن الحي فقلت من الأعماق: "الحمد لله".^٢

ويتضح من هذه الفقرة أن النورسي يرى أن كل شيء في الوجود له جهة جمال وجلوة من الرحمة الإلهية، وأن القدر يفعل ما يفعل وفق عدالة وحكمة - في سبيل وظيفة مقدسة عليا. فهو

١ - النورسي / الشعاعات / ص ١٦، ١٧

٢ - النورسي / الشعاعات / ص ١٧ / انظر أيضا ص ٢١

يرى أن هناك جمال مستتر وراء الفعل الإلهي وقد أشار النورسي إلى هذا في إحدى الثمار الكلية للركن الإيماني (الإيمان بالملائكة) في المقام الثاني (الكلمة الثانية والعشرين) بما يأتي:

(أن عزرائيل عليه السلام قال مناجيا ربه عز وجل: أن عبادك سوف يشتكون مني ويسخطون على عند أدائي وظيفة قبض الأرواح فقبل له جوابا: سأجعل الأمراض والمصائب ستائر لوظيفتك لتتوجه شكواهم إلى تلك الأسباب لا إليه ووظيفة عزرائيل نفسها هي الأخرى ستار من تلك الستائر، وذلك لأن الحكمة والرحمة والجمال والمصلحة الموجودة في الموت قد لا يراها كل أحد؛ إذ ينظر إلى ظاهر الأمور ويبداً بالاعتراض والشكوى فلأجل هذه الحكمة -أي لئلا تتوجه الشكاوى الباطلة إلى الرحيم المطلق- فقد أصبح عزرائيل عليه السلام ستارا^١.

مما سبق يتضح لنا أن الله سبحانه وتعالى هو الجميل الجليل الباقي، وإن وجود الأشياء وقضاءها في الكون يعلن عن طلاقة القدرة الإلهية، فلا تحزن على زوال الجميلات اللاتي هن مرايا للأسماء الجميلات لبقاء الأسماء بجمالها بعد زوال المرايا.

نأتي بعد ذلك إلى صورة أخرى من صور الجمال الإلهي ألا وهي التطهير أو التنظيف الكوني.

التطهير الكوني والجمال الإلهي

من البديهي أن صاحب كل صناعة يحافظ على جمال صنعته، والمحافظة تأتي عن طريق التنظيف والتطهير المستمر لهذه الصناعة حتى تبقى في أنقى وأبهى صورة ممكنة، فما بالك بالمبدع الجليل، صاحب كل حسن وجمال، وما صنعته إلا كنوز وجواهر منتشرة في أرجاء الكون. فلأجل هذا يقول النورسي (لقد تراءى لي هذا الكون وهذه الكرة الأرضية كمعمل عظيم دائب الحركة، وشبيهة بفندق واسع، أو دار ضيافة تملأ وتخلي بلا انقطاع علما بأن دار ضيافة بهذه السعة وبهذه الكثرة من الغادين والرائحين تمتلئ بالنفايات والأنقاض. ويصاب كل شيء بالتلوث، وتضيق فيها أسباب الحياة. فإن لم تعمل يد التنظيف والتنسيق فيها عملا دائما أدت تلك الأوساخ إلى اختناق الإنسان واستحالة عيشه... بيد أننا لانكاد نرى في معمل الكون العظيم هذا، وفي دار ضيافة الكرة الأرضية هذه أثر للنفايات، كما أنه لا توجد في أية زاوية من زواياها مادة غير نافعة، أو غير ضرورية، أو ألقيت عبثا، حتى إن ظهرت مادة كهذه سرعان ما ترمى من مكائن تحويل بمجرد ظهورها، تحيلها إلى مادة نظيفة فهذا الأمر الدائب يدلنا على: أن الذي يراقب هذا المعمل إنما يراقبه بكل عناية وإتقان، وأن مالكه يأمر بتنظيفه وتنسيقه وترتيبه على الدوام حتى لا يرى فيه -رغم ضخامته- أثرا للقاذورات والنفايات التي تكون متناسبة مع كبر

¹ - النورسي / الشعاعات - ٢٢٢ -

المعمل وضخامته. فالمرعاة بالتطهير إذن مستمرة، والعناية بالتنظيف دائمة ومتناسبة مع ضخامة المعمل وسعته. لأن الإنسان الفرد إن لم يستحم ولم يتم بتنظيف غرفته خلال شهر. لضاقت عليه الحياة، فكيف بنظافة قصر العالم العظيم؟^١

يرى النورسي أن (الأوامر الإلهية المقدسة الخاصة بالتطهير والتنظيف لاتصدر للحيوانات البحرية الكبيرة المقترسة، المؤدية وظيفة التنظيف والصقور البرية الجارحة وحدها، بل يستمع لها أيضا أنواع الديدان والنمل التي تجمع الجناثر. وتقوم بمهمة موظفي الصحة العامة. الراعيين لها في هذا العالم، بل تمتع لهذه الأوامر التنظيفية حتى الكريات الحمراء والبيضاء الجارية في الدم بمهمة التنظيف والتنقية في حجرات البدن كما يقوم التنفس بتصفية الدم، بل حتى الأجفان الرقيقة تستمع لها فتطهر العين باستمرار، بل حتى الذباب تستمع لها فيقوم بتنظيف أجنحته دائما. ومثلما يستمع كل ما ذكرناه لتلك الأوامر القدسية بالتنظيف تستمع لها أيضا الرياح الهوج والسحاب الثقيل، فتلك تظهر وجه الأرض من النفايات، والأخرى ترش روضتها بالماء الطاهر فتسكن الغبار والتراب، ثم تنسحب بسرعة ونظام حاملة أدواتها ليعود الجمال الساطع إلى وجه السماء صافيا متلألئا.)^٢

ومثلما يستمع كل ما ذكرناه إلى الأوامر الصادرة بالتطهير والتنظيف فإن النجوم، والعناصر والمعادن والنباتات وأشكالها وأنواعها، نستمع لهذه الذرات جميعا، حتى أنها تراعى النقاوة والصفاء في دوامات تحولاتها المحيرة للألباب فلا تجتمع في زاوية دون فائدة، ولا تزدهم في ركن دون نفع، بل لو تلوثت تنظف فوراً وتساق سواها من لدن قدرة حكيمة إلى آخر أطر الأوضاع وأنظفها وأسطعها وأصفها، وأخذ أجمل الصور وأنقاها وألطفها.^٣

وفي ضوء هذا يمكن القول أن الطهر والنقاء والصفاء والبهاء المشاهد في قصر العالم البديع هذا ما هو إلا نابع من تنظيف حكيم مستمر، ومن تطهير دقيق ودائم. وهكذا فإن التطهير هذا الذي هو فعل واحد، هو من وجهة نظر النورسي (يعبر عن حقيقة واحدة هي تجل أعظم من تجليات اسم (القدوس) الأعظم، ويرى ذلك التجلي الأعظم حتى في أعظم دوائر الكون وأوسعها. بحيث يبين الوجود الرباني. ويظهر الوجدانية الإلهية مع أسمائها الحسنی ظهوراً جلياً كالشمس المتميزة. فتبصره العيون النافذة النظر.)^٤

ثم يبين لنا النورسي تجلي اسم (القدوس) على هذا الكون الواسع: وذلك لولا المراقبة المستديرة للنظافة. والعناية المستمرة بالطهر في إرجاء الفضاء الزاخر بالكواكب والنجوم والتوابع المعروضة للموت والاندثار لكانت أنقاضها المتطايرة في الفضاء تحطم رؤوسنا ورؤوس الأحياء

1 - سعيد النورسي / الاسم الأعظم من كليات رسائل النور / ترجمة - إحسان قاسم الصالح - ص ١٤ - ١٥

2 - النورسي / اللغات / ص ١١٨

3 - المرجع السابق / ص ١١٨

4 - النورسي / الاسم الأعظم من تجليات رسائل النور / ترجمة - إحسان قاسم الصالح - ص ١٧

الأخرى، ولكانت السماء تمطر علينا كتلا هائلة بحجم الجبال وترغمنا على الفرار من هذا الكون الواسع^١.

ولهذا يتضح التطهير الرباني للكون الكبير، ولولا هذا التطهير لحدث اختلال في التوازن الكوني، ولكن نتساءل ماذا فعلت المدنية والتقدم التكنولوجي في الوجود؟ وكيف ساهم الإنسان مساهمة فعالة في إفساد هذا التوازن؟ فبسبب تدخل الإنسان غير المحسوب في التوازن الرباني للكون ظهر الفساد وذلك لقوله تعالى (ظهر الفساد في البر والبحر بما كسبت أيدي الناس)^٢. فانتشر الفساد في البحر وأصبحت مياه البحر ملوثة وذلك لعوامل كيميائية وأخرى بيولوجية.

إن التلوث الكيماوي للبحار والمحيطات يعتبر أكثر أهمية من التلوث البكتيري، وذلك بسبب المطهرات والمنظفات والمبيدات ومخلفات المصانع والسفن التي تحملها إليها مياه الأنهار فتحدث أثرا ضارة على الأحياء المائية والطيور والكائنات النباتية وحيوانات المناطق الساحلية.

إن البترول الذي يلوث الماء ويؤدي ذلك إلى اختناق عدد كبير من الأحياء المائية، ولكن عناية الله الدائمة لهذا الكون بكل ما فيه من بر وبحر وجو نجد أن رب العزة قد خلق حيوانات بحرية صحية بأمر من الله عز وجل، وهي تنظف وجه البحر من كل الأحياء المائية الميتة، ومن كل القاذورات حتى يرجع وجه البحر كالمرآة الساطعة^٣.

أما التلوث الهوائي فأصبحنا اليوم نجد كميات هائلة من الطاقة الحرارية التي تنطلق إلى الجو مباشرة من المصانع ومحطات توليد الكهرباء التقليدية والنووية ووسائل النقل وحرائق الغاز الطبيعي في مناطق البترول بالإضافة إلى كمية المواد الكيماوية الضارة التي ينتج عنها تزايد ثقب الأوزون وارتفاع درجات الحرارة عن معدلاتها وما يترتب عليها من ازدياد حدة الجفاف والرطوبة في بعض المناطق ويصدق على هذه الآثار قوله (إن الله لا يظلم الناس شيئا ولكن الناس أنفسهم يظلمون)^٤.

ثم يظهر لنا النورسي عناية الله الدائمة بنا وذلك عندما يتسمم الهواء نجد أن الأشجار المنتشرة في أقطار الأرض كأنها جيش منظم يستلم الأمر نفسه في أن واحد فبمجرد هبوب نسيم رقيق تستسلم الأمر من تلك الذرات ويكون الهواء قد قام كخادم أمين نشط فعال على سطح الأرض يخدم صنوف الرحمن الذين يسكنونه وذلك بما ينتج من النباتات والأشجار أوكسجين ينقي الهواء من التلوث ثم يقوم الهواء بوظيفة أخرى وهي تهوية الأنفاس واسترواح النفوس البشرية وذلك بعد تنقية الدم الباعث على الحياة، وإشعال الحرارة الغريزية التي هي وقود الحياة ثم يخرج إلى

١ - د. فريدوس أبو المعاطي / القرآن والبيئة / المجلد العاشر الرابع لبديع الزمان سعيد النورسي. ص ٧٤٨

٢ - سورة البقرة آية ٤١

٣ - د. فريدوس أبو المعاطي / القرآن والبيئة / ص ٧٥٠

٤ - سورة يونس آية ٤٤

الهواء من القم حاملا جميع الأدعية والصلوات فيصبح الهواء لسانا ذاكرة بعدد ذراته التي لاتعد ولا تحصى جميع تلك الكلمات وتقدمها إلى خالقها العظيم، لذا قال الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم (الصلوات لله) باسم جميع تلك الفرات معبرا عن ذلك المعنى الكلى وقدمها إلى الحق سبحانه وتعالى.^١

كل هذا الجمال الزاهي والحسن الباهر ضمن هذا الانتظام والنظافة والميزان، جعل الكون كله في منتهى الجمال والبهجة يقول النورسي (نعم، ان كل نوع من أنواع الكائنات، بل حتى كل فرد من أفرادها قد نال حسب قابليته حظا من جمال الأسماء الإلهية الحسنی التي لا منتهى لجمالها، حتى دفع حجة الإسلام الإمام الغزالي إلى القول: "ليس في الإمكان أبدع مما كان") أي، ليس في دائرة الإمكان أبدع وأجمل من هذه المكنونات. وهكذا فهذا الحسن المحيط الجاذب وهذه النظافة العامة الخارقة، وهذا الميزان الحساس المهيمن. وهذا الانتظام والانسجام المعجز المحيط بكل شيء، حجة قاطعة على الوجدانية وعلامة واضحة على التوحيد.^٢

ويتضح مما سبق ان لله في خلقه أمورا، وحكمة وصنعة وراءها إتقان وإبداع، وحكمة الله في أن تبقى هذه الصنعة في أجمل وانقى وأبهى صورة، ذلك ان الله سبحانه وتعالى محب لصنعتة، فهو يريد لهذه الصنعة المتقنة أن تبقى نقية طاهرة بصفة مستمرة. ومن هذا المنطلق اقترن الحب بالجمال.

اقتران الحب بالجمال

اقترن الحب الإلهي بالجمال الإلهي عند النورسي واتضح ذلك في قوله (إن وجود عشق الهی شديد ومحبة ربانية قوية لدى من لا يحصيهم العد من بنى الإنسان ولا سيما في طبقته العليا. على الرغم من اختلاف مسالكهم، يشير بالبداهة- إلى جمال لا مثيل له بل يشهد له شهادة قاطعة. نعم! إن مثل هذا العشق يصبو نظره إلى مثل هذا الجمال ويقتضيه، وإن مثل هذه المحبة تتطلب مثل هذا الحسن. بل إن ما في جميع الموجودات من حمد وثناء عام سواء بلسان الحال أو المقال، إنما يتوجه إلى ذلك الحسن الأزلي ويصعد إليه).^٣

يقول الإمام ابن القيم- رحمه الله- عن منزلة محبة الله: "هي المنزلة التي فيها تنافس المتنافسون، واليها شخص العاملون، والى علمها شعر السابقون، وعليها تفانى المحبون، وبروح نسيمها تروح العابدون- هي قوت القلوب- وغذاء الأرواح- وقرّة العيون، وهي الحياة التي من

١ - د. فريدون آيد المعاطي / القرآن والبيئة / ص ٧٥٥

٢ - الشعاعات / ص ٣٦

٣ - النورسي / الشعاعات / ص ٩٣

حرمها، فهو من جملة الأموات، والنور الذي من فقدته فهو في بحار الظلمات، والشفاء الذي من عدمه حلت بقلبه جميع الأسقام، واللذة التي لم يظفر بها فعيثه كله هموم وآلام.^١

إنن فمحبته الله هي غاية المحبين، وأمل الطامعين في عفوه ورضوانه، يقول النورسي (إن جميع الإنجذابات والأشواق والجاذبات والجوانب الموجودة في الكون كله والحقائق الجذابة إنما هي إشارات إلى حقيقة أبدية أزلية، وإن دوران الأجرام العلوية والسفلية وحركاتها التي تؤديها كالمريد المولوى العاشق الذي ينهض للسماع، إنما هو مقابلة ذات عشق في أداء الوظيفة تجاه الظهور المهيمن للجمال المقدس لتلك الحقيقة الجاذبة: كما هو لدى بعض العاشقين أمثال شمس التبريزي^٢

إنن ما دام رب العالمين له جمال مطلق وكمال مطلق - بشهادة آثاره ومصنوعاته - ومادام الجمال والكمال محبوبان لذاتيتهما، فمالك ذلك الجمال والكمال له محبة بلا نهاية لجماله وكماله، وتلك المحبة تظهر بوجوه عدة وأنماط كثيرة في المصنوعات؛ فيولى سبحانه مصنوعاته حبه لما يرى فيها من أثر جماله وكماله، وبما أن أحب المصنوعات وأسمأها لديه نور الحياة.. وأحب نوى الحياة وأسمأها نور الشعور.. وأحب نوى الشعور - باعتبار جامعيتها الاستعدادات - هو ضمن الإنسان.. فأحب إنسان إنن هو ذلك الفرد الذي انكشفت استعداداته انكشافا تاما فظهر إظهارا كاملا نماذج كمالاته سبحانه المنتشرة في المصنوعات المتجلية فيها)^٣.

وهكذا، (فصانع الموجودات لأجل مشاهدة جميع أنواع تجلي المحبة المبتوثة في جميع الموجودات في نقطة، في مرآة.. لأجل إظهار جميع أنواع جماله - بسر الأحدية - اصطفى من هو ثمرة منورة من شجرة الخلق، ومن قلبه في حكم نواة قادرة على استيعاب حقائق تلك الشجرة الأساسية: اصطفاه بمعراج - هو كخيوط اتصال نوراني بين النواة والثمرة، أي من المبدأ الأول إلى المنتهى - مظهرا محبوبية ذلك الفرد الغد أمام الكائنات، فرقاه إلى حضوره، وشرفه برؤية جماله، أكرمه بأمره وأناط به وظيفة جعل ما عنده من حكمة قدسية تسرى إلى الآخرين).^٤

١ - للإمام عبد الله بن أحمد بن قدامة المقدسي "صاحب الفنى / المتحايين في الله / ص٦ / تحقيق مجدى السيد إبراهيم / مكتبة القرآن

٢ - هو شمس الدين بن على بن ملك ناد التبريزي / الصوفى المتخلص بشمس صاحب جلال الدين الرومى المتوفى سنة ٦٤٥ هـ له ديوان شعرد.

فارس (نهاية العارفين) (٢ / ١٢٢) أو قاموس الأعلام (٤ / ٢٨٧٢) المترجم انظر الشعاعات ص ٩٢

٣ - الكلمات / ص ٦٨٥

٤ - المرجع السابق / نفس الصفحة

اصطفاء الرسول بالحب ليرى الجمال الإلهي

بما أن الرسول صلى الله عليه وسلم هو أكمل فرد في مصنوعات الله وابرز شخصية في مخلوقاته، فقد اصطفاه الولي جل وعلا، بمعراج حتى يرى عوالم الجمال التي هي اشد روعة وجمالا، يرى كنوز الخالق المخفية ليكون مرآة عاكسة لكل هذا الجمال والإبداع، ولولا الحب ما كان هذا الاصطفاء، لذلك وجد النورسي (إن حكمة المعراج هي من الرفعة والسمو بحيث يعجز الفكر البشري عن إدراكها، وهي من العمق والغور بما يقصر عن تناولها، وهي من الدقة واللفظ بما يدق عن أن يراها العقل بمفرده: ولكن على الرغم من عدم القدرة على إدراك حقائق هذه الحكمة واستيعابها فإنه يمكن أن يعرف وجودها ببعض الإشارات كما يأتي:

لأجل إظهار نور وحدته سبحانه وتعالى وتجلى أحاديته في طبقات الموجودات، اصطفى خالق الكائنات ورب العالمين فردا مميزا بمعراج — هو كخيوط اتصال نوراني بين منتهى طبقات كثرة الموجودات إلى مبدأ الوحدة — متخذ إياه موضع خطابه باسم جميع المخلوقات: معلما إياه — وبه مقاصده الإلهية باسم نوى الشعور: ليشهد بنظره جمال صنعته وكمال ربوبيته في مرآة مخلوقاته، ويشهد الآخرين آثار الجمال والكمال.^١

وهنا تكمن حكمة المعراج واتضح في قول النورسي (أن الصانع الجليل، سلطان الأزل والأبد، قد أراد رؤية وراءة جماله المطلق، فبنى قصر العالم هذا في أبدع ما يكون، بحيث أن كل موجود فيه يذكر كمالاته بألسنة كثيرة، ويدل على جماله بإشارات عديدة، حتى إن الكائنات تظهر بكل موجود فيها؛ كم من كنوز معنوية مخفية، ضمن كل اسم من أسماء الله الحسنى، وكم من لطائف مستترة ضمن كل عنوان مقدس! بل إن دلالتها هذه هي من النضوج والجلال ما يجعل جميع القنون والعلوم بجميعها دساتير قاصرة على بلوغ ما في كتاب الكون من بدائع الأدلة منذ زمن آدم عليه السلام، علما أن ذلك الكتاب لم يفصح بعد عن عشر معشار ما يعبر عنه من معاني الأسماء والكمالات الإلهية.

وهكذا فالصانع ذو الجلال والجمال والكمال الذي شيد هذا القصر البديع معرضا لرؤية جماله وكماله المعنوي واراته تقتضى حكمته، أن يعلم أحد نوى الشعور في الغرض معاني آيات ذلك القصر، لئلا تبقى معانيه عبثا لأنفع لهم فيها.. وأن يرقيه إلى العوالم العلوية التي هي منابع ما في ذلك القصر من أعاجيب، ومخازن ما فيه من محاصيل.. وأن يرفعه إلى درجه عالية هي فوق جميع مخلوقاته ويشرفه بقرب حضوره، ويسيره في عوالم الآخرة، مكلفا إياه بوظائف ومهمات، ليكون معلما لعموم عباده.. داعيا إياهم على سلطان ربوبيته.. مبلغا إياهم بوظائف مرضيات

^١ - الكلمات / ص ٦٨٤، ٦٨٥

ألهيته.. مفسرا لهم آياته التكوينية في القصر.. وأمثالها من الوظائف الأخرى التي يبين بها سبحانه وتعالى للعالمين أجمل فضل هذا المختار وعظمة منزلته بما قلده من أوسع المعجزات. ويعلمهم- بالقرآن الكريم- انه المبلغ الصائق والترجمان الأمين.^١

ومن هذا يتضح أن دليل المحبة الصادقة من قبل المولى عز وعلا والذي اختص بهذا الرقى وهذه الرفعة رسول كريم صلى الله عليه وسلم تكاملت فيه كل الصفات الجميلة، والخصال النبيلة، والرحمة المهداة للخلق أجمعين، فلقد هيأه الله سبحانه وتعالى لهذا الارتقاء أحسن تهيئة ليشهد به بنفسه على جميل صنائعه وخبيا كنوزة، وليعلم الناس ما علمه الله ليكون الرسول صلى الله عليه وسلم مرآة لأثار الصانع الجليل إلى جمال أفعاله البديعة.

وعلى هذا أراد النورسي أن يبين لنا ان المحبة الصادقة، هي مفتاح العلو والترقى إلى الخالق. والمحبة الصادقة لا تكون إلا بفناء العبد قلبا وقالبا في الذات الإلهية، حتى ينعم العبد بالحسن والجمال الإلهي. وهذا ما سنجده واضحا في قول النورسي (فما دام الله جمال في كمال لا نهاية له، وكذا كمال في جمال لانهاية له. يحب كل منهما غاية الحب ومنتهاه، وهما يستحقان المحبة والعشق، فلا بد أنهما يريدان الظهور في مرآيا، ويريدان شهود لمعاتهما وتجلياتهما - حسب قابلية المرآيا- واشهادهما الآخرين).^٢

(فمحبتك للأشياء الجميلة والأمور الطيبة . لما كانت محبة في سبيل الله، في سبيل معرفة صانعها الجليل بحيث يجعلك تقول ما أجمل خلقه! فان هذه المحبة في حد ذاتها تفكر نو لذة وممتعة. فضلا عن أنها تفتح السبيل أمام أنواق حب الجمال والشوق إلى الحسن لتتطلع إلى مراتب وأنواق أسمى وأرفع. وترى هناك كنور تلك الخزائن النفيسة فيتعلاها المرء في نشوة سامية عالية. ذلك لأن هذه المحبة تفتح أفقا أمام القلب ليحول نظره من آثار الصانع الجليل إلى جمال أفعاله البديعة. ومن جمال الأفعال إلى جمال أسمائه الحسنى، ومن جمال الأسماء الحسنى إلى جمال صفاته الجليلة. ومن جمال صفاته الجليلة إلى جمال ذاته المقدسة. فهذه المحبة وبهذا السبيل إنما هي عبادة لذيدة وتفكر رفيع ممتع في الوقت نفسه).^٣

إذن المعرفة هي التي تؤدي إلى الحب، فمن عرف الله أحبه. ومن أحب الله أطاعه. ومن أطاع الله أكرمه، ومن أكرمه الله أسكنه في جواره. ومن أسكنه في جواره فطوبى له.^٤ وهذا ما عبر عنه النورسي حين قال (إن أرق الناس طبعاً، وأطفهم شعوراً. وأنورهم قلباً. وهم الأولياء الصالحون، من أهل الكشف والشهود. قد أعلنوا متفقين. على أنهم قد تبددت ظلمات نفوسهم. بإشراق أنوار تجليات ذى الجلال. وتودده إليهم

١ الكلمات - ص ١٧

٢ المرجع السابق - ص ٥٢

٣ الكلمات - ص ٧٧

٤ عبد الله بن حاتم - نهج - ص ١٢٧ - نهج - ص ١٢٧ - نهج - ص ١٢٧ - نهج - ص ١٢٧

وهكذا فالجمال الذي يشع من وجه الكون.. والعشق الذي يخفق به قلبه.. والانجذاب الذي يعتلي به صدره.. والكشف والشهود الذي تبصره عينه.. والروعة والإبداع في مجموع الكون كله.. بفتح نافذة لطيفة جدا، ونورانية ساطعة، أمام العقول والقلوب اليقظة، يتجلى منها ذلك الجميل ذو الجلال، الذي له الأسماء الحسنى، وذلك المحبوب الباقي، والمعبود الأزلي^١.
إن المخلوقات في شوق دائم إلى الجمال الإلهي فهي تملك استعداد غير محدود للمحبة والإحسان وهذا يتجلى بوضوح في النفس الإنسانية.

شوق الإنسان الدائم إلى الجمال الأزلي

لقد جبل هذا الإنسان على محبة غير متناهية لخالق الكون، وذلك لأن الفطرة البشرية تكن حبا للجمال، وودا للكمال، وافتنانا بالإحسان، وتزايد تلك المحبة بحسب درجات الجمال والكمال والإحسان حتى تصل إلى أقصى درجات العشق ومنتهاها.
وفي هذا يقول النورسي (نعم إن في القلب الصغير لهذا الإنسان الصغير يستقر عشق بكبر الكون. إذ أن ثقل محتويات ما في مكتبة كبيرة من كتب وخرزنها في القوة الحافظة للقلب- وهي بحجم حبة عذس- بين أن قلب الإنسان يمكنه أن يضم الكون ويمتطيع أن يحمل حبا بقدر الكون. إن ما دامت النظرة البشرية تملك استعداد غير محدود للمحبة تجاه الإحسان والجمال والكمال.. وإن لخالق الكون جمالا مقدسا غير متناه، ثبوته بداهة بآثاره الظاهرة في الكائنات.. وأن له إحسانا غير محدود ثابت الوجود يقينا، يمكن لمسه ومشاهدته ضمن أنعمه وآلائه الظاهرة في جميع أنواع الأحياء.. فلا بد أنه سبحانه يطلب محبة لأحد لها من الإنسان الذي هو أجمع ذوى الشعور صفة، وأكثرهم حاجة، وأعظمهم تفكرا، وأشدهم شوقا إليه)^٢.
(نعم كما أن كل إنسان يملك استعداد غير محدود من المحبة تجاه ذلك الخالق ذي الجلال، كذلك الخالق سبحانه هو أهل ليكون محبوبا، لأجل جماله وكماله وإحسانه أكثر من أي أحد كان، حتى إن ما في قلب الإنسان المؤمن من أنواع المحبة ودرجاتها للذين يرتبط بهم بعلاقات معينة، ولا سيما ما في قلبه من حب تجاه حياته وبقائه، وتجاه وجوده ودنياه، وتجاه نفسه والموجودات بأسرها، إنما هي ترشحات من تلك الاستعدادات للمحبة الإلهية. بل حتى أشكال الإحساسات العميقة- عند الإنسان- ما هي إلا تحولات لذلك الاستعداد، وما هي إلا رشحاته التي اتخذت أشكالا مختلفة)^٣.

١ - انظر / خديجة النبراوى / الحب بين الوهم والحقيقة / بحث مستقى من كليات رسائل النور / ص ١٩ / سوزار للنشر.

٢ - المصاحف / ص ٩١

٣ - المرجع السابق / ص ٩٣

إنز المحبة درجات أعلاها محبة العبد لله سبحانه وتعالى ولكن حب الإنسان لأخيه الإنسان هي محبة لله أيضا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم (إن الله تعالى يقول يوم القيامة: أين المتحابون بجلالي؟ اليوم أظلمهم في ظلي يوم لا ظل إلا ظلي)^١

يقول النورسي (من العلوم أن الإنسان مثلما يتلذذ بسعادته الذاتية فهو يتلذذ أيضا بسعادة الذين يرتبط بهم بعلاقة ومحبة ومثلما يحب من يتقذه من البلاء، فهو يحب من ينجي محبته من المصائب أيضا. وهكذا فإذا ما فكر الإنسان وروحه مفعمة بالامتنان لله، في إحسان واحد فقط مما لا يعد ولا يحصى من الاحسانات العظيمة التي قد غمر بها الله سبحانه وتعالى الإنسان وشمله بها، فانه سيفكر على النحو التالي:

إن خالقى الذى أنقذنى من ظلمات العدم الأبدية. ومنحنى منحة الخلق والوجود وروى لى دنيا جميلة ستمتد إلى حين يحين أجلى. فينقذنى كذلك من ظلمات العدم الأبدى والفناء السرمدى. وسيهب لى - من فضل إحسانه - عالما أبديا باهرا زاهرا فى عالم البقاء فى الآخرة وسينعم سبحانه بحواس ومشاعر ظاهرة وباطنة لتستمتع وتتلذذ فى تنقلها بين أنواع ملذات ذلك العالم الجميل الطاهر.

إن لو كان لى قلب بسعة الكون لاقتضى أن يملا حبا وعشقا تجاه ذلك الإحسان الإلهى، وأنا مشتاق لله. ولكن رغم اننى لست على مستوى تلك المحبة فعلا. إلا اننى أهل لها بالاستعداد والأيمان، وبالنية والقبول، وبالتقدير، والاشتياق وبالالتزام والإرادة.^٢

وعلى هذا فإن استعداد الإنسان الدائم للحب هو صورة من صور ارتقاء النفس الإنسانية وسموها وقربها الشديد من المولى عز وجل حدث بفعل الفناء. فناء النفس شوقا وعشقا لله، لذلك فقد وعد الله سبحانه وتعالى هؤلاء المحبين برؤيته نوره وجماله يوم القيامة والتمتع بجمال وبهاء الحضرة الإلهية.

رؤية الجمال الإلهي يوم القيامة

ان نتيجة الإيمان بالله ومحبة العبد الصادقة لله تعالى، هي رؤية نور وجهه الكريم. وجماله المقدس وكماله المنزه يوم القيامة. كما هو ثابت فى القرآن الكريم وذلك لقوله تعالى (وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناضرة)^٣

1 - رواد مسلم ٢٥٦٦

2 - اللامعات / ص ٩٢

3 - سورة القيامة آية ٢٣

وكما هي ثابتة بالحديث الصحيح^١. هذه الرؤية التي تساوي ساعة منها ألف سنة من نعيم الجنة.^٢

ذلك النعيم الذي ساعة منه تفوق ألف ألف سنة من حياة الدنيا الهنيئة، كما هو ثابت لدى أهل العلم والكشف بالاتفاق.^٣

يقول الغزالي (إن لذة العارف في الدنيا مطالعة جمال الحضرة الربوبية أعظم من كل لذة يتصور أن يكون في الدنيا سواها وذلك لأن اللذة على قدر الشهوة وقوة الشهوة على قدر الملازمة والموافقة مع المشتهى وكما أن أوفق الأشياء للأبدان الأغذية فأوفق الأشياء للقلوب المعرفة، فالمعرفة غذاء القلب واعنى بالقلب الروح الرباني، والمعرفة أرفق الأشياء لهذه الروح لأن أوفق لكل شئ خاصية، وكلما كان المعلوم أشرف كان العلم أئذ ولا أشرف من الله تعالى ولا أجل منه، فمعرفة ومعرفة صفاته ذاته وعجائب ملكه وملكوته أئذ الأشياء وأن عظمت لذتها فلا نسبة لها إلى لذة النظر إلى وجه الله الكريم في الدار الآخرة)^٤.

كذلك يرى الغزالي (أن كل محبوب يشتاق إلى الله في غيبته لا محالة، فإما الحاصل الحاضر فلا يشتاق إليه، فإن الشوق طلب وتشوق إلى أمر، ولكن الشوق لا يتصور إلا إلى شئ أدرك من وجه ولم يدرك من وجه، وأما ما يدرك أصلا فلا يشتاق إليه، فإن من لم ير شخصا ولم يسمع وصفه، لا يتصور أن يشتاق إليه، وما أدراك بكماله لا يشتاق إليه، وكمال الإدراك بالرؤية، فمن كان في مشاهدة محبوبه مداوما للنظر إليه لا يتصور أن يكون له شوق.)^٥

ويقول الغزالي (إن الوجهين جميعا استكمال الوضوح ونهاية المعرفة) متصوران في حق الله تعالى بل هما لازمان بالضرورة لكل العارفين، فإن ما أتضح للعارفين من الأمور الإلهية وإن كان في غاية الوضوح فكان من وراء ستر رقيق ويكون مشوبا بشوائب التخيلات ويضاف إليها شواغل الدنيا، وكمال الوضوح بالمشاهدة وتتمام إشراق التجلي ولا يكون ذلك إلا في الآخرة، إذ نهايته أن

١ - فقد ورد في الحديث الشريف "... قال: فيكشف الله تبارك وتعالى الحجب، ويتجلى لهم فيمشاهم من نوره شئ لولا أنه قضى عليهم أن لا يحترقوا لاحترقوا مما غشيه من نور. قال: ثم يقال لهم: ارجعوا إلى منازلكم قال: فيرجعون وقد خفوا على أزواجهم وخفيين عليهم مما غشيه من نوره تبارك وتعالى، فإنا صاروا إلى منازلهم تراءى النور وأمكن حتى يرجعوا إلى حورهم التي كانوا عليها. قال فتقول لهم أزواجهم لقد خرجتم من عندنا على صورة ورجعتم على غيرها؟ فيقولون: ذلك بأن الله تبارك وتعالى تجلى لنا فتظننا فيه فأخفينا عليكم. (رواه البرز- انظر الترغيب والترهيب للحافظ المنذرى - ٥٦٦/٤)

٢ - عن أبي هريرة رضي الله عنه أن ناسا قالوا: يا رسول الله هل نرى ربنا يوم القيامة؟ فقال رسول الله عليه الصلاة والسلام: هل تخافون في رؤية القمر ليلة البدر؟ قالوا لا يا رسول الله، قال هل تخافون في الشمس ليس بوجهها سحب؟ قالوا لا، قال فأتكنتم ترونه كذا. رواه البخاري

ومسلم. انظر الكلمات / ص ٧٧٩

٣ - انظر الكلمات / ص ٧٧٩

٤ - الإمام أبي حامد الغزالي / كتاب الأربعين في أصول الدين / ص ٢٩٩ / مطبعة كورديستان العلمية / ١٣٢٨ هـ

٥ - المرجع السابق / نفس الصفحة

ينكشف للعبد في الآخرة من جلال الله تعالى وصفاته وحكمته وأفعاله ما هو معلوم لله تعالى وهو محال لأن ذلك لا نهاية له.^١

أذن فرؤية الله واجبة سمعا، يراه المؤمنون في الآخرة ولا يرونه في الدنيا أما الكفار فمحرمون من رؤيته في الآخرة لقوله تعالى (كلا إنهم عن ربهم يومئذ لمحجوبون)^٢

والدليل على وجوبها سمعا قوله تعالى (للذين أحسنوا الحسنى وزيادة).^٣

والنظر المقرون بحرف (إلى) يدل على الرؤية ولا يدل على الانتظار - أي انتظار ثواب الله - كما ترى المعتزلة.^٤

أذن فرؤية الله يوم القيامة هي أعلى درجات الجمال والمحبة. فالإنسان المؤمن في شوق دائم إلى رؤية الله عز وجل، والرؤية لا تكون إلا للمؤمن الحق الذي وصل قلبه ووجدانه إلى أعلى درجات الوجد والشفافية والتفاني في حب الذات الإلهية، وذلك من خلال الأعمال والأفعال، فهؤلاء سوف يتمتعون برؤية وجهه الكريم عز وجل والتمتع بجمال الحضرة الإلهية، وهذا أعلى درجات الجمال والجلال.^٥

ويمكنك قياس مدى الشوق واللهفة التي تنطوي عليها فطرة الإنسان لرؤية ذلك الجمال المقدس والكمال المنزه، ومدى ما فيها من رغبة جياشة وتوق شديد والتيتاع لشهودهم بالمثال الآتي: كما أورده النورسي (كل إنسان يشعر في وجدانه بلهفة شديدة لرؤية سيدنا سليمان عليه السلام الذي أوتي الكمال ويشعر بشوق عظيم نحو رؤية سيدنا يوسف عليه السلام الذي أوتي شطر الجمال فيا ترى كم يكون مدى الشوق واللهفة لدى الإنسان لرؤية جمال مقدس وكمال منزه الذي من تجليات ذلك الجمال والكمال، الجنة الخالدة بجميع محاسنها ونعيمها وكمالاتها التي تفوق بما لا يحد من المرات جميع محاسن الدنيا وكمالاتها).^٦

اللهم ارزقنا في الدنيا حبك وحب ما يقربنا إليك، والاستقامة كما أمرت، وفي الآخرة رحمتك ورؤيتك.

1 - المرجع السابق / ص ٦٦

2 - سورة المطففين / آية ١٥

3 - سورة يونس / آية ٢٦

4 - القاسمي عبد الجبار / المغني ج ٤ / ص ١٧٦ / القاهرة سنة ١٩٦٥

5 - القرطبي / القصور العوالي من رسائل الإمام القرطبي / ص ١٤٨، ١٤٩

6 - الكلمات / ص ٧٧٩

الخاتمة

بعد ان أبحرنا في مفهوم الجمال الإلهي لدى النورسي نستخلص مما سبق النتائج التالية:

أولاً:

تجلى الجمال الإلهي عند النورسي على الكون كله ففاض الكون بآيات إبداعه وبكمال صفاته وقد اصطفى الله سبحانه وتعالى رسول كريم لإظهار هذا الجمال ليكون مرآة للربوبية الإلهية بعبوديته الكلية.

ثانياً:

عبر النورسي عن الجمال من خلال منظور قرآني، فالقرآن الكريم في بعثه للإحساس بالجمال في وجدان الإنسان وفكره وخياله، إنما يهدف إلى تحقيق التوازن في النفس البشرية والرقى بها وتهذيب أخلاقها، أذن فهو التزاماً أخلاقياً لتحقيق هذا التوازن.

ثالثاً:

عبر النورسي عن الكون بأنه قصر فخم شامخ، وإن لهذا القصر سلطان عظيم قسمه بشكل بارع إلى منازل وبنائر مزينة كل قسم بمرصعات خزائنه المتنوعة، وجعله بما عملت يده من أطف آثار إبداعه وأجملها، ونظمه ونسقه بأدق دقائق فنون علمه وحكمته، فجهزه وحسنه بالآثار المعجزة لخوارق علمه.

رابعاً:

وقد جعل هذا السلطان العظيم لهذا القصر معلماً ومرشداً هادياً لكل الداخلين إلى هذا القصر فانقسم الداخلون إلى فريقين: فريق نور عقول نيرة وقلوب صافية ومطمئنة يتأملون في هذا القصر ويمرحون ينظرون إلى عجائبه ويسمعون كلام المعلم الكبير فيترقون إلى قصر أعظم وأرقى لا يكاد يوصف، بما يليق بالملك الجواد، وتلائم هؤلاء الضيوف المتأدبين، والمطيعين المنقادين للأوامر. وفريق فسدت عقولهم وانطفأت جذوة قلوبهم وغلبت عليهم شهوتهم فأساءوا الأدب مع قوانين السلطان العظيم، لذا أخذهم جنوده وساقوهم إلى سجن رهيب لهنالوا عقابهم جزاء ما عملوا.

وقد رمز النورسي إلى السلطان العظيم بالله سبحانه وتعالى وإلى المعلم بالرسول صلى الله عليه وسلم ومساعدوه هم الأنبياء عليهم السلام، وتلاميذه هم الأولياء الصالحون، والعلماء الأصفياء أما خدام السلطان العظيم فهو إشارة إلى الملائكة، وأما جميع من دعوا إلى دار ضيافة الدنيا فهم إشارة إلى الإنس والجن وما يخدم الإنسان من حيوانات وأنعام.

خامساً:

تجلى الجمال الإلهي عنده أيضا في مرآة التوحيد، فمن خلال التوحيد تتحقق مزايا الكون وكمالاته، وتترك الوظائف الراقية للموجودات، وتبرز ما في هذا العالم من مقاصد إلهية.
سادسا:

أيضا أتضح الجمال من خلال رسائل النور في أسمائه الحسنی، فجميع أنواع الجمال المادی تابع من جمال معنوی لمعانيها، ومن حسن معنوی لحقائقها، أما حقائقها فتستفيض من الأسماء الإلهية، وأثبتت رسائل النور أثباتا قاطعا ان جميع أنواع الجمال الموجود في الكون وجميع أنماطه وألوانه إنما هي تجليات وإشارات وإمارات جمال مقدس عن القصور ومجرد عن المادة تتجلى من وراء الغيب بواسطة أسمائه.
سابعا:

رأى النورسي ان هناك حكمة كونية من القبح، فالقبح ليس هدفا في ذاته وإنما هو وحدة قياسية، لتتقلب حقيقة واحدة للجمال إلى حقائق كثيرة، بمعنى ان قبحا يكون سببا لإنتاج أنواع من الجمال أو سببا لإظهارها، وهذا في حد ذاته يعد جمالا، وان انعدام القبح يؤدي إلى إخفاء كثير من الجمال وإلى عدم ظهوره. ومن هنا أكد النورسي من خلال نظريته الجمالية ان كل ما في الوجود خلق وفق حكمة إلهية عظيمة لا يعلمها إلا الخالق سبحانه وتعالى.
ثامنا:

وعن الحكمة المستترة وراء الزوال والفناء والجمال الذي يكمن وراء هذه الحكمة، يقول النورسي أن ظهور الكائنات الكثيرة التي تأتي إلى الكون في أتم إتقان وإبداع ثم تفنى ما هي إلا لوحة تعلن عن حكمته تعالى حيث تعرض إتقان الصانع الجليل في منتهى الجاذبية أمام أنظار من لا يحد من أهل التقدير والاستحسان.
تاسعا:

صورة أخرى من صور الجمال الإلهي عبر عنها النورسي وهو التطهير الكوني النابع من الحب الإلهي لصنعتة فحبها بالتطهير المستتر لتظل هذه الصنعة في أجمل وأنتقى وأبهى صورة ولولا هذا التطهير لحدث اختلال في التوازن الكوني.
عاشرًا:

أيضا تجلى الحب الإلهي وأتضح دليل المحبة الصادقة في اصطفاء الله رسوله الكريم بمعراج- هو كخيوط اتصال نوراني بين منتهى طبقات كثرة الموجودات إلى مبدأ الوحدة- ليشهد بنظره جمال صنعتة وكمال ربوبيته في مرآة مخلوقاته، ويشهد الآخرين آثار الجمال والكمال.
احد عشر:

وبما ان الإنسان هو حلقة الوصل بين الجمال المعنوي والجمال المادی، فقد جبل على محبة غير متناهية لخالق الكون. فالفطرة البشرية تكن حبا للجمال وودا للكمال واقتنانا بالإحسان

وتتزايد تلك المحبة بحسب درجات الجمال والكمال والإحسان حتى تصل إلى أقصى درجات العشق ومنتهاه.

فالإنسان كما عبر النورسي يملك استعدادا غير محدود من المحبة تجاه الخالق، وكذلك الخالق سبحانه هو أهل ليكون محبوباً.

اثني عشر:

ومن هذه المحبة الصادقة والإيمان الصادق يكافئ المولى الإنسان برؤية جماله وكمالهِ يوم القيامة فرؤيته تعالى يوم القيامة هي أعلى درجات الجمال والمحبة وهذه الرؤية لا تكون إلا لمن وصل قلبه ووجدانه إلى أعلى درجات الوجد والشفافية والتفاني في حب الذات الإلهية.

وبهذه النتائج نخلص أن «الموضوع الجمالي» لدى النورسي - والذي اتضح من خلال رسائل النور من بدئها إلى منتهاها - يصير حياة تخفق وأشياء تتحدث وظواهر تقول وتحكي. فالجمال عنده هو حوار مع خالق العالم والطبيعة والكون والإنسان وهو إذا وسعنا المنظور إبداعية الله في خلقه، وكلماته التي ما لها من نفاذ

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر

- أبو نصر الفارابي / آراء المدينة الفاضلة / تحقيق ألبير نصرى نابز / سنة ١٩٥٩
- الإمام أبو حامد الغزالي / الرسائل الفرائد من تصانيف الغزالي / مكتبة الجندى / (د.ت)
- الإمام أبو حامد الغزالي / القصور العوالي من رسائل الإمام الغزالي / مكتبة القاهرة (د.ت)
- الإمام أبو حامد الغزالي / المقصد الاسنى شرح أسماء الله الحسنى / مكتبة القاهرة (د.ت)
- بديع الزمان النورسي / كليات رسائل النور
- الأسم الأعظم / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / القاهرة
- الإعجاز / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / ط٢ / سنة ١٩٩٤ م القاهرة
- الشعاعات / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / ط٢ / سنة ١٩٩٣ م / القاهرة
- الكلمات / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / ط٣ / سنة ٢٠٠٠ م / القاهرة
- اللمعات / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / ط٢ / سنة ١٩٩٣ م / القاهرة
- المكتوبات / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / ط٣ / سنة ٢٠٠١ م / القاهرة
- المثنوى العربى النورى / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / ط٢ / سنة ١٩٩٤ م القاهرة
- سيرة ذاتية / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / ط٣ / سنة ٢٠٠٠ م / القاهرة
- صيقل الإسلام / ترجمة إحسان قاسم الصالحى / سوزلر للنشر / سنة ١٩٩٩ م القاهرة
- القاضى عبد الجبار / المغنى / ج٤ / القاهرة سنة ١٩٦٥
- الكندى / الرسائل ج١ / تحقيق محمد عبد الهادى أبو ريده / سنة ١٩٥٠
- الإمام فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين بن الحسن الرازى الشافعى / مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير / دار القد العربى (د.ت)

ثانيا المراجع

- أديب إبراهيم الدباغ (دكتور) / مطارحات في المعرفة الإيمانية عند النورسي / مركز الكتاب للنشر/ سنة ١٩٩٧
- أميرة حلمي مطر (دكتورة) مقدمة في علم الجمال/ دار الثقافة للنشر/ سنة ١٩٧٦
- خديجة النبراوي / الحب بين الوهم والحقيقة/ بحث مستقى من كليات رسائل النور، سوزلر للنشر/ القاهرة
- سامي عفيفي حجازي (دكتور) / أضواء على حقيقة التوحيد في فكر الإمام بديع الزمان سعيد النورسي/ حول تجديد الفكر الإسلامي في القرن العشرين/ سنة ١٩٩٦
- فردوس أبو المعاطي (دكتورة) / القرآن والبيئة/ المؤتمر العالمي الرابع لبديع الزمان سعيد النورسي/ نحو فهم عصري/ تركيا استنبول سنة ١٩٩٨
- فوقية حسين/ (دكتورة) الفلسفة الإسلامية في الشرق والغرب /شركة إخوان زريق لطباعة الاوفست/ ١٩٨٣
- محسن عبد الحميد/ (دكتور) النورسي متكلم العصر الحديث/ سوزلر للنشر.
- محمد التهامي / النورسي أنوار لا تغيب/ مطبعة المدني/ المؤسسة السعودية بمصر/ سنة ١٩٩٨
- محمد عبد الواحد حجازي / الإحساس بالجمال في ضوء القرآن الكريم / سلسلة شهرية
- محمود قراعة/ الثقافة الروحية في كتاب إحياء علوم الدين للغزالي/ دار الكتاب العربي بمصر/ ط٢/ سنة ١٩٤٧
- مصطفى عبده (دكتور)/ مدخل إلى فلسفة الجمال/ محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية/ مكتبة مدبولي سنة ١٩٩٩

من صفات الداعية إلى الله في ضوء الكتاب والسنة

د. محمد ولد سيدى حبيب*

ملخص عن البحث

ذكرت في هذا البحث مقدمة بينت فيها أهمية هذا الموضوع وسبب اختياري له وذكرت فيها منهجى في البحث ، ثم عرفت فيها الدعوة لغة واصطلاحاً ، ثم ذكرت تمهيداً بينت فيه أهم صفات الداعية ، وذكرت بعض النصوص التي تشير إلى ذلك وذكرت حكم الدعوة إلى الله والراجع في ذلك ، ثم رتبته على سبعة مطالب :

الأول : الإخلاص في الدعوة إلى الله .

والثاني : في الثبات على الحق والعزم على تبليغه .

والثالث : في الزهد .

والرابع : في النصيحة .

والخامس : في الصبر وتحمل الأذى من المدعويين .

والسادس : في الأمانة .

والسابع : في سلامة العقيدة .

ثم بينت أن كل صاحب مبدأ يدعو الناس إلى مبدئه وذكرت نصوصاً من القرآن تدل على ذلك .

ثم قسمت الدعوة إلى قسمين دعاة إلى هدى ودعاة إلى ضلالة .

* أستاذ مساعد ، بجامعة أم القرى ، مكة المكرمة المملكة العربية السعودية .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أفضل الأنبياء والمرسلين وعلى آله وأصحابه الطاهرين الطيبين ، وأزواجه الطاهرات الطيبات صلاة دائمة إلى يوم الدين ، وبعد فهذا بحث متواضع أبين فيه إن شاء الله بعض الصفات التي لا بد للداعي من الاتصاف بها لأن الصفة تنبئ عن حال الموصوف بها والدعاة إلى الله هم أحوج الناس إلى الكمال البشري لأنهم ورثة الأنبياء ، والأنبياء هم دعاة الحق وهم الأسوة الحسنة لنا والقُدوة المتبعة .

ولما كان القرآن الكريم والسنة النبوية المصدرين الأساسيين للدعوة حيث يقول الله جل في علاه ﴿ قُلْ إِنَّمَا أُنذِرُكُمْ بِالْوَحْيِ ﴾^(١) ، ويقول تعالى : ﴿ تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا ﴾^(٢) ويقول تعالى : ﴿ وَأَوْحَىٰ إِلَيَّ هَٰذَا الْقُرْآنَ لِأُنذِرْكُمْ بِهِ وَمَن بَلَغَ ... ﴾^(٣) وقال تعالى : ﴿ وَمَا آتَاكُمُ الرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَاكُمْ عَنْهُ فَانْتَهُوا ... ﴾^(٤) .

لما كان الأمر هكذا كان لازماً على الداعي أن يتبع صفات دعوة الرسل في كتاب الله وسنة رسوله ﷺ ويتصف بها ويجعلها منهجاً لحياته في دعوته

(١) من الآية ٢٥ من سورة الأنبياء .

(٢) الآية ١ من سورة الفرقان .

(٣) من الآية ٢٠ سورة الأنعام .

(٤) من الآية ٧ من سورة الحشر .

﴿ لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله واليوم الآخر وذكر الله كثيراً ﴾^(٥).

فمن خلال استقراء دعوة الرسل من زمن نوح عليه السلام إلى زمن نبينا محمد صلوات الله وسلامه عليه يقف الداعي على صير الرسل على الدعوة ونصحهم للأمم وتوكلهم على الله ، وثباتهم على الحق ، وزهدهم في الدنيا ، والتحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل ، كما يقف على أساليب دعوتهم بالحكمة والموعظة الحسنة إلى غير ذلك من أساليبهم ومناهجهم في دعوتهم .
صلوات الله عليهم

أهمية الموضوع :

مما لا شك فيه أن القيام بالدعوة أمر واجب بنص كتاب الله وسنة رسوله ﷺ وإجماع الأمة ، أما الكتاب فقوله تعالى : ﴿ وما كان المؤمنون لينفروا كافة ، فلولا نفر من كل فرقة منهم طائفة ليتفقهوا في الدين ولينذروا قومهم إذا رجعوا إليهم لعلهم يحذرون ﴾^(٦) وقوله تعالى : ﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون ﴾^(٧) ، أما السنة فقد روى البخاري في صحيحه عن عبد الله بن عمرو أن النبي ﷺ قال : « بنفوا عني ولو آية وحدثوا عن بني إسرائيل ولا حرج »^(٨).

(٥) الآية ٢١ من سورة الأحزاب .

(٦) الآية ١٢٢ من سورة التوبة .

(٧) الآية ١٠٤ من سورة آل عمران .

(٨) صحيح البخاري مع الفتح كتاب الأنبياء . باب ما ذكر عن بني إسرائيل ٦ / ٣٨٨

المصدر السابق .

أما الإجماع فإن الأمة الإسلامية مجمعة على وجوب الدعوة إلى الله ومستند الإجماع ما قدمناه من السنة والكتاب وإنما الخلاف عندهم هل هي فرض عين أو فرض كفاية كما سيأتي تفصيله إن شاء الله .

سبب اختياري للموضوع :

أما سبب اختياري لهذا الموضوع بعينه فلشدة الحاجة إلى معرفة بعض صفات الدعاة الذين ينبغي أن تستند إليهم الدعوة إلى الله ليكونوا قدوة لغيرهم فلا بد من التعرف على بعض صفاتهم لئلا يلتبس الداعي إلى الله بالداعي إلى الضلال .

منهجي في البحث :

لما كان هذا البحث بحثاً قصيراً مقتطفاً من صفات الدعاة الكثيرة ولا يتحمل الترتيب على الأبواب والفصول رتبته على المطالب :

المطلب الأول ، فالثاني ، فالثالث ، وهلم جرا .

ثانياً : وضحت أماكن الآيات ببيان سورها وأرقامها .

ثالثاً : خرجت الأحاديث وعزوتها لمن خرجها وحكمت على الضعيف منها بالضعف حسب ما ذكره أهل الفن وإذا كان الحديث مختلفاً فيه بينت من ضعفه ومن صححه ومن حسنه ، انظر ص ١٥ هامش ٤٠ و ص ٢٣ هامش ٥٥ و ص ٤١ هامش ١٠٢ .

رابعاً : إذا كان الحديث في الصحيحين أو أحدهما ربما أكتفي بذلك وتارة أخرجه من بعض كتب السنة .

خامساً ربما أذكر أثراً أو حديثاً أخرجه السيوطي في الدر المنثور أو ابن كثير في قسم السيرة من تاريخه أو ابن إسحاق في سيرته للاستشهاد دون الحكم عليه .

سادساً : رتبت المراجع حسب ترتيب الحروف الأبجدية وذكرت تاريخ وفاة كل منهم إلا النزر القليل .

سابعاً : وضعت فهرساً لأهم المواضع .

(تمهيد)

في بيان فضل أمة محمد ﷺ وسبب ذلك وبيان أهمية صفات دعائها

إن الله سبحانه وتعالى فضل هذه الأمة المحمدية على جميع الأمم كما فضل رسولها على جميع الرسل وبين سبحانه وتعالى سبب فضلها فقال : ﴿ كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله ... ﴾^(٩) .

يقول ابن عطية في تفسيره ، وهذه الخيرية التي فرضها الله لهذه الأمة إنما يأخذ بحظه منها من عمل هذه الشروط من الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والإيمان بالله^(١٠) . وقال ابن جرير في تفسيره ، وقال آخرون معنى ذلك كنتم خير أمة أخرجت للناس إذ كنتم بهذه الشروط التي وصفهم جل ثناؤه بها فكان تأويل ذلك عندهم كنتم خير أمة تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله^(١١) .

وقال مجاهد : كنتم خير أمة أخرجت للناس على الشرائط المذكورة في الآية ... وقيل : إنما صارت أمة محمد ﷺ خير أمة لأن المسلمين فيهم أكثر والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فيهم أفشى ... ثم قال : قوله تعالى : ﴿ تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر ﴾ مدح لهذه الأمة ما أقاموا ذلك

(٩) من الآية ١١٠ من سورة آل عمران .

(١٠) المحرر الوجيز ٣ / ٢٦٦ ، لأبي عبد الحق بن عطية الأندلسي . ط قطرية .

(١١) جامع البيان للطبري ٤ / ٢٩ .

واتصفوا به فإذا تركوا التغيير وتواطؤوا على المنكر زال عنهم اسم المدح ولحقهم اسم الذم وكان ذلك سبباً لهلاكهم^(١٢) .

فتبين مما تقدم أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر اللذين هما أساس الدعوة إلى الله هما السببان في تفضيل هذه الأمة على سائر الأمم وأنها إذا تخلت عن ذلك لا مزية لها على الأمم .

وقال بعض المفسرين إن الآية سبقت لبيان فضل أصحاب رسول الله ﷺ كعمار وصهيب وابن مسعود ، وقال ابن عباس هم الذين هاجروا من مكة إلى المدينة وشهدوا بدرأ والحديبية . قال القرطبي : وقال عمر بن الخطاب من فعل فعلهم كان مثلهم^(١٣) فالآية على كل دلت على أن هذه الأمة إنما فضلت بسبب أمرها بالمعروف ونهيها عن المنكر لأن المعروف اسم جامع لكل ما عرف في الشرع والمنكر اسم جامع لما أنكره الشرع فمن دعا إلى كل معروف شرعاً ونهى عن كل منكر شرعاً فقد استكمل جوامع الشريعة . ﴿ وما آتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا ... ﴾^(١٤) .

فكل ما يتعلق بالدعوة إلى الله وإلى تطبيق شريعته والتفقه في الدين داخل تحت الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فإذا قام المسلمون في أي عصر كان وفي أي مكان وفي أي زمان بذلك صلحت أحوالهم واستقام أمرهم .

(١٢) الجامع لأحكام القرآن للقرطبي ٤ / ١٠٩ - ١١٠ .

(١٣) الجامع لأحكام القرآن ٤ / ١٠٩ للقرطبي . ط دار الكتب العلمية - بيروت . والمحرر الوجيز ٣ ، ٢٦٣ لأبي عبد الحق بن عطية الأندلسي .

(١٤) تقدمت .

أما أهمية صفات الدعاة فقد أشار لها القرآن الكريم في غير ما آية منه مثل قوله تعالى : ﴿ الصابرين والصادقين والقانتين والمنفقين والمستغفرين بالأسحار ﴾^(١٥) وقوله تعالى : ﴿ التائبون العابدون الحامدون السائحون الراكعون الساجدون الآمرون بالمعروف والناهون عن المنكر والحافظون لحدود الله وبشر المؤمنين ﴾^(١٦) وقوله تعالى : ﴿ إن المسلمين والمسلمات ... ﴾ إلى قوله : ﴿ أعد الله لهم مغفرة وأجرًا عظيمًا ﴾^(١٧) .

(١٥) الآية ١٧ من سورة آل عمران .

(١٦) الآية ١١٢ من سورة التوبة .

(١٧) الآية ٣٥ من سورة الأحزاب .

(تعريف الدعوة والداعي لغة واصطلاحاً)

الدعوة المرة الواحدة من الدعاء واسم الفاعل منها داع تقول : دعاه يدعوهُ فهو داع له ، وقوله تعالى : ﴿ وداعياً إلى الله يأذنه وسراجاً منيراً ﴾^(١٨) . معناه : داعياً إلى توحيد الله وما يقرب منه ، وجمع الداعي دعاة كما يجمع على داعون أيضاً كقضاة وقاضون ، والدعاة قوم يدعون إلى بيعة هدى أو ضلالة واحدهم داع ، ورجل داعية إذا كان يدعو الناس إلى بدعة أو دين والهاء فيه للمبالغة والنبي ﷺ داعي الله تعالى والمؤذن داعي الله والنبي ﷺ داعي الأمة إلى توحيد الله وطاعته ، قال تعالى في شأن الجن : ﴿ يا قومنا أجيئوا داعي الله ... ﴾^(١٩) ودعوة الحق شهادة أن لا إله إلا الله والدعاء إلى الشيء الحث على قصده^(٢٠) .

أما في الاصطلاح فهي قيام من عنده أهلية النصيح والتوجيه السديد من المسلمين في كل زمان ومكان بترغيب الناس في الإسلام اعتقاداً ومنهجاً وتحذيرهم من غيره بطرق مخصوصة^(٢١) . وقيل : هي قيام العلماء والمستنيرين في الدين بتعليم الجمهور من العامة ما يبصرهم بأمر دينهم على قدر الطاقة^(٢٢) .

(١٨) من الآية ٤٦ من سورة الأحزاب .

(١٩) من الآية ٣١ من سورة الأحقاف .

(٢٠) طالع لسان العرب لابن منظور ١٤ : ٢٥٨ - ٢٥٩ ، دار صادر - بيروت ، وتهذيب

اللغة لأبي منصور ٣ / ١٢٠ ، وتاج العروس لفريدي ١٠ : ١٨٢ .

(٢١) الدعوة إلى الله خصائصها مقوماتها مناهجها للدكتور أبي محمد أسيد نوفل ص ١٨ .

(٢٢) انظر الدعوة إلى الإسلام للدكتور أبي بكر ذكرى ص ٨ ، ط مكتبة دار العروبة -

(حكم الدعوة إلى الله)

مما لا يُرتاب فيه أن الدعوة إلى الله أمر واجب هذا أمر مجمع عليه وإنما الخلاف بين أهل العلم هل هي واجبة وجوباً عينياً أي على كل من هو أهل لها ، أو هي واجبة وجوباً كفاً إذا قام بها البعض سقط الاثم عن باقي المكلفين كسائر فروض الكفاية ، وسبب اختلافهم هو اختلافهم في تفسير (من) من قوله تعالى : ﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ... ﴾ (٢٣) الآية ، فالجمهور على أن (من) للتبعض وعليه يكون المعنى لتكون منكم طائفة تقوم بهذا الأمر الذي هو الدعوة إلى الله ولستم مطالبين جميعاً بالقيام بالدعوة لكن لو تركتم الأمر بها جميعاً أثمت .

وقال بعض العلماء إن (من) لبيان الجنس والمعنى لتكونوا كلكم كذلك كما أن المعنى على الأول أن الأمرين يجب أن يكونوا علماء وليس كل الناس كذلك ، قال القرطبي : قلت : القول الأول أصح فإنه يدل على أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فرض على الكفاية وقد عينهم الله تعالى بقوله : ﴿ الذين إن مكثهم في الأرض أقاموا الصلاة ... ﴾ (٢٤) وليس كل الناس مكثوا (٢٥) وعلى القول بأن (من) للتبعض يكون الله أمر هذه الأمة أن يكون منها علماء يفعلون هذه الأمور المذكورة في الآية على وجوهها

(٢٣) الآية ١٠٤ من سورة آل عمران .

(٢٤) من الآية ٣٩ من سورة الحج .

(٢٥) الجامع لأحكام القرآن ٤ / ١٠٦ المصدر السابق .

ويحفظون قوانينها على الكمال ويكون سائر الأمة متبعين لأولئك وكونها لبيان الجنس هو قول الزجاجي وكثير من المفسرين . قال ابن عطية ... قال أهل العلم وفرض الله بهذه الآية الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وهو من فروض الكفاية إذا قام به قائم سقط عن الغير وللزوم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر شروط ... إلى أن قال : قال عليه السلام : " من كان آمراً بالمعروف فليكن أمره ذلك بمعروف " ^(٢٦) .

وقال ابن العربي في هذه الآية والتي بعدها يعني : كتتم خير أمة أخرجت للناس دليل على أن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فرض كفاية ، ومن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر نصرة الدين بإقامة الحجة على المخالفين ، وقد يكون فرض عين إذا عرف المرء من نفسه صلاحية النظر والاستقلال بالجدل أو عرف منه ذلك ^(٢٧) اهـ . والظاهر والله أعلم أنها فرض كفاية لكثرة القائلين بذلك ، وكثرة الرواية من المرجحات .

وفي الحديث الصحيح : " من رأى منكم منكراً فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان " وفي رواية : " وليس وراء ذلك حبة خردل من إيمان " ^(٢٨) .

(٢٦) أخرجه البيهقي في شعب الإيمان عن عبد الله بن عمرو وفي الجامع الصغير ٢ / ٥٠٣ ضعيف . وانظر المحرر الوجيز ٣ / ٢٥٥ .

(٢٧) أحكام القرآن لابن العربي ١ / ٢٩٢ . ط دار الجيل - بيروت .

(٢٨) أخرجه مسلم في كتاب الإيمان باب بيان كون النهي عن المنكر من الإيمان ١ / ٦٩ تحقيق فؤاد عبد الباقي ، ط دار الفكر - بيروت ، والتساوي في كتاب الإيمان باب تفاضل أهل الإيمان ٨ / ١١١ ، ط المكتبة العنمية - بيروت .

قال الإمام النووي في شرح هذا الحديث ... وأما قوله ﷺ فليغيره فهو أمر إيجاب بإجماع الأمة وقد تطابق على وجوب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر الكتاب والسنة والإجماع وهو أيضاً من النصيحة التي هي الدين ولم يخالف في ذلك إلا بعض الرافضة ولا يعتد بخلافهم كما قال الإمام أبو المعالي إمام الحرمين لا يكثر بخلافهم في هذا فقد أجمع المسلمون عليه قبل أن ينبغ هؤلاء ... (٢٩) .

بعد أن بينا حكم الدعوة إلى الله وأنه واجب بالكتاب والسنة والإجماع كما ذكره النووي وبيننا الخلاف هل هو وجوب عين أو وجوب كفاية وذكرنا أن الجمهور على أنه فرض كفاية وذكرنا حديث مسلم الذي بين الرسول ﷺ فيه مراتب النهي عن المنكر ، بعد هذا كان لازماً علينا أن نبين بعض الصفات التي ينبغي للداعية إلى الله أن يتصف بها أسوة برسول الله عليهم صلاة الله وسلامه :

المطلب الأول : الإخلاص في العمل لله والتوكل عليه

لقد أمر الله سبحانه وتعالى نبيه محمداً ﷺ بالتوكل عليه وأمره أمر لأمرته إذ أمر القدوة أمر للرعية فكان الله يقول له يا محمد بشر وأنذر وتوكل على الحي الذي لا يموت فهو المتكفل بتصرك ثم وصف تعالى نفسه بالصفة التي تقتضي التوكل عليه وذلك في قوله : ﴿... وتوكل على الحي الذي

(٢٩) شرح الإمام النووي لصحيح مسلم ٢ / ٢٢ ، ط دار الفكر ، بيروت .

لا يموت .. ﴿٣٠﴾ إذ هذا المعنى يختص بالله تبارك وتعالى دون كل ما في الدنيا مما يقع عليه اسم الحي ، فمن توكل على من يموت عرض نفسه للضياع حينما يموت المتوكل عليه فلا يجدي التوكل إلا على من لا يموت .

قال الشوكاني وخص صفة الحياة إشارة إلى أن الحي هو الذي يوثق به في المصالح ولا حياة على الدوام إلا لله سبحانه دون الأحياء المنقطعة حياتهم فإنهم إذا ماتوا ضاع من يتوكل عليهم والتوكل اعتماد العبد على الله في كل الأمور^(٣١) ، ويقول ابن جرير : وتوكل يا محمد على الذي له الحياة الدائمة التي لا موت معها فتق به في أمر ربك وفوض إليه واستسلم له واصبر على ما نابك فيه^(٣٢) .

وقال تعالى : ﴿ والله غيب السموات والأرض وإليه يرجع الأمر كله فاعبده وتوكل عليه وما ربك بغافل عما تعملون ﴾^(٣٣) .

ففي الآيتين السابقتين الأمر لرسول الله ﷺ بالتوكل عليه عنماً بأن الله تعالى يعلم أن نبيه في غاية التوكل عليه دون من سواه لكن الأمر بذلك أمر بالدوام والاستمرار كما أمره بالاستقامة في قوله : ﴿ فاستقم كما أمرت... ﴾^(٣٤) .

(٣٠) الآية ٥٨ من سورة الفرقان .

(٣١) فتح القدير للشوكاني ٤ / ٨٣ - ٨٤ . مصطفى البابي الحلبي وأولاده .

(٣٢) جامع البيان في تفسير القرآن ٩ / ١٨ .

(٣٣) الآية ١٢١ سورة هود .

(٣٤) من الآية ١١٢ من سورة هود .

وقد أمر الله المؤمنين بالتوكل عليه فقال : ﴿... وعلى الله فليتوكل المؤمنون﴾^(٣٥) ولا شك أن من جملة المؤمنين الدعاة إلى الله سبحانه وتعالى فترى أن الله أمر نبيه عليه الصلاة والسلام بالتوكل عليه ثم أمر المؤمنين أن يتوكلوا عليه أيضاً وعليه فإنه يلزم الداعية إلى الله أن يتوكل على الله وحده ويتجه إليه ويلجأ فهذا من أسباب نجاحه في دعوته وأخبر الله سبحانه وتعالى عن الأنبياء السابقين أنهم أهل توكل فقال في الحوار الذي وقع بين الرسل وأممهم في سورة إبراهيم الخليل ﴿... وما لنا ألا نتوكل على الله وقد هدانا سبلنا ولنصبرن على ما آذيتونا وعلى الله فليتوكل المتوكلون﴾^(٣٦).

المعنى : وما لنا ألا نتوكل على الله فتق به وبكفايته ودفاعه إياكم عنا وقد هدانا سبلنا يعني بصرنا طريق النجاة من عذابه ولنصبرن على ما آذيتونا في الله وعلى ما نلقى منكم من المكروه فيه بسبب دعائنا لكم إلى ترك عبادة الأوثان وإخلاص العبادة له وعلى الله فليتوكل من كان واثقاً به من خلقه^(٣٧) فدللت الآية على أن الرسل ذوو صبر ولم تكتف بذلك حتى أنبأت عن تركيدهم لذلك بصيغة القسم ﴿... ولنصبرن على ما آذيتونا﴾ إذ المعنى والله لنصبرن على أضيحكم لنا كما أكدوا ذلك بنون التوكيد الثقيلة وباللام فهذه ثلاثة مؤكدات أكدوا بها صبرهم على الأذية من أقوامهم ، وإليك

(٣٥) من الآية ١٣ من سورة التغابن .

(٣٦) الآية ١٢ من سورة إبراهيم الخليل .

(٣٧) انظر جامع البيان في تفسير القرآن ٧ / ١٣ - ١٢٨ .

نمذجاً من توكل الأنبياء على ربهم ، فهذا نبي الله هود يقول كما حكى القرآن الكريم عنه : ﴿ قَالَ إِنِّي أَشْهَدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تَشْرِكُونَ مِنْ دُونِهِ فَكِيدُونِي جَمِيعاً ثُمَّ لَا تُنْظَرُونَ إِنِّي تَوَكَّلْتُ عَلَى اللَّهِ رَبِّي وَرَبِّكُمْ مَا مِنْ دَابَّةٍ إِلَّا هِيَ آخِذٌ بِنَاصِيَتِهَا إِنَّ رَبِّي عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ﴾ (٣٨) . وقال نبي الله نوح : ﴿ ... يَا قَوْمِ إِنَّ كَيْدَ بَنِيكُمْ عَلَيَّ كَبِيرٌ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُ إِنَّ اللَّهَ تَوَكَّلَ عَلَيْهِ نَارُكَ تَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَإِنْ كُنْتُمْ فِي شَكٍّ مِنْ اللَّهِ فَإِنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ الْغُيُوبَ ﴾ (٣٩) .

وفي الحديث عن عمرو بن العاص قال : قال رسول الله ﷺ : " إِنْ مِنْ قَلْبِ ابْنِ آدَمَ مِنْ كُلِّ وَادٍ شُعْبَةٌ فَمَنْ اتَّبَعَ قَلْبَهُ الشَّعْبُ كُلُّهَا لَمْ يَبَالِ اللَّهُ بِأَيِّ وَادٍ أَهْلَكَهُ وَمَنْ تَوَكَّلَ عَلَى اللَّهِ كَفَاهُ التَّشَعُّبُ " (٤٠) .

وفي البخاري من حديث ابن عباس رضي الله عنهما أنه عليه الصلاة والسلام كان إذا قام من الليل قال : " اللَّهُمَّ لَكَ أَسْلَمْتُ وَبِكَ آمَنْتُ

(٣٨) من الآية ٥٤ والآية ٥٥ من سورة هود .

(٣٩) من الآية ٧١ من سورة يونس .

(٤٠) رواه ابن ماجه في كتاب الزهد رقم ٤١٦٦ وفي الزوائد إسناده ضعيف وصالح ابن زريق ليس له إلا هذا الحديث وقال في الميزان حديث منكر ، وقال ابن حجر في التقریب صالح ابن زريق بتقديم الثراء أبو شعيب مجهول من العاشرة . التقریب ١ / ٣٥٩ وقال في التهذيب أيضاً صالح بن زريق روى له ابن ماجه حديثاً واحداً ولا يعرف له غيره ، التهذيب ٤ / ٣٤١ وقال الألباني ضعيف ، ضعيف سنن ابن

وعليك توكلت ... «^(٤١) متفق عليه .

المطلب الثاني : الثبات على الحق والحرص على تبليغه

إن المتبع لدعوة الرسل صلوات الله وسلامه عليهم يعلم ثباتهم على الحق وحرصهم على تبليغ الدعوة لأئمتهم وبذل النصيحة لهم والمبالغة في بيان طريق الخير وطريق الشر ليسلكوا الأولى ويتجنبوا الثانية فهذا نبينا محمد ﷺ صبر على أذى قريش وثبت أمام تلك الموجات الجارفة من الأذى والتكذيب وتعذيب من آمن به من ضعاف المسلمين ومع ذلك كان حريصاً على أن يبلغهم دعوة الله إلى الدخول في الإسلام ، ففي الصحيحين من حديث ابن عباس رضي الله عنهما قال لما نزلت ﴿ وَأَنْذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ ﴾ صعد النبي ﷺ على الصفا فجعل ينادي " يا بني فهر يا بني عدي " لبطون قريش حتى اجتمعوا فجعل الرجل إذا لم يستطع أن يخرج أرسل رسولاً لينظر ما هو فجاء أبو لهب وقريش فقال " أرايتكم لو أخبرتكم أن خيلاً بالوادي تريد أن تغير عليكم أكنتم مصدقي " قالوا نعم ، ما جبرنا عليك إلا صدقاً ، قال : " إني نذير لكم بين يدي عذاب شديد " فقال أبو لهب تباً لك أخذاً جمعتنا

(٤١) صحيح البخاري أول حديث من كتاب التهجيد باب التهجد بالليل . انظر الفتح

٢ / ٢ ، ط دار إحياء التراث العربي ، وفي الدعوات باب إذا اتبته من الليل . الفتح

١١ / ٩٧ المصدر السابق ، وفي كتاب التوحيد في باب قول الله تعالى : ﴿ وَهُوَ الَّذِي

خلق السموات والأرض بالحق ﴾ . الفتح ١٣ / ٣١٧ المصدر السابق ، ومسلم في

كتاب صلاة المسافرين وقصرها ، باب الدعاء في صلاة الليل وقيامه . صحيح مسلم

١ / ٢٢٥ تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، ط دار الفكر - بيروت .

فتزلت ﴿تبت يدا أبي لهب وتب ما أغنى عنه ماله وما كسب﴾ وفي البخاري عن أبي هريرة رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ حين أنزل الله ﴿وأنذر عشيرتك الأقربين﴾ قال : « يا معشر قريش - أو كلمة نحوها - اشتروا أنفسكم لا أغني عنكم من الله شيئاً يا بني عبد مناف لا أغني عنكم من الله شيئاً ، يا عباس بن عبد المطلب لا أغني عنك من الله شيئاً ويا صفية عمة رسول الله ﷺ لا أغني عنك من الله شيئاً ويا فاطمة بنت محمد ﷺ سليني ما شئت من مالي لا أغني عنك من الله شيئاً » (٤٢) .

قال الحافظ ابن حجر ما نصه : فإني نذير لكم أي منذر ووقع في حديث قبيصة بن محارب وزهير بن عمرو عند مسلم وأحمد فجعل ينادي إنما أنا نذير وإنما مثلي ومثلكم كرجل رأى العدو فجعل يهتف يا صباحاه يعني ينذر قومه ، وفي رواية موسى بن وردان عن أبي هريرة عند أحمد قال أنا النذير والساعة الموعد ، وعند الطبري من مرسل قسامة بن زهير قال بلغني أنه

(٤٢) أخرجهما البخاري في كتاب الوصايا باب : هل يدخل النساء والولدان في الأقارب . انظر الفتح ٥ / ٢٩٤ المصدر السابق ، وفي كتاب المناقب في باب من انتسب إلى آباءه في الجاهلية والإسلام ، الفتح ٦ / ٤٣٠ المصدر السابق . وفي تفسير سورة الشعراء في باب : وأنذر عشيرتك الأقربين . انظر فتح الباري ٨ : ٤٠٦ المصدر السابق ، ومسنم في كتاب الإيمان في باب قوله تعالى : ﴿وأنذر عشيرتك الأقربين﴾ ١ / ١٩٢ المصدر السابق ، وأخرجه الترمذي في التفسير من سننه عند الآية وقال حديث حسن صحيح ٥ / ١٩ ، ط محمد عبد المحسن الكبي ، والنسائي في الوصايا باب إذا أوصى لعشيرته الأقربين ٦ / ٢٤٨ ، ط عباس أحمد الباز .

ﷺ وضع أصابعه في أذنه ورفع صوته وقال يا صباحاه ، ووصله مرة أخرى عن قسامة عن أبي موسى الأشعري ، وأخرجه الترمذي موصولاً أيضاً^(٤٣) . قلت الرواية التي عزاها ابن حجر لمسلم هي فيه في كتاب الإيمان باب وأنذر عشيرتك الأقربين وما ذكره من وصل الترمذي لرواية قسامة بن زهير الذي أرسلها الطبري في موضع ووصلها في آخر ما ذكره موصول في الترمذي عند تفسير الآية المذكورة . فظهر من مجموع هذه الروايات لهذا الحديث ثباته ﷺ وحرصه على تبليغ الدعوة حيث عم قريشاً كلها وخصّ ونادى بأعلى صوته وصعد قمة جبل الصفا ليكون ذلك أندى لصوته ثم خصّ قراباته من أعمامه وبني أعمامه أنه نذير لهم بين يدي عذاب شديد ثم انتقل إلى ما هو أخص من ذلك فنادى بضعته فاطمة يا فاطمة سأليني من مالي لا أغني عنك من الله شيئاً ثم عمته صفية فصلاة الله وسلامه عليه ما أشد حرصه على تبليغ الدعوة وثباته على الحق .

(٤٣) طالع فتح الباري للحافظ ابن حجر كتاب التفسير ٨ ٤٠٧ - ٤٠٨ إحياء التراث الإسلامي .

(صورة أخرى تمثل ثباته ﷺ وحرصه على التبليغ)

في صحيح البخاري في كتاب الشروط في سياق شروط صلح الحديبية في باب الشروط في الجهاد " وإن هم أبوا فوالذي نفسي بيده لأقاتلنهم على أمري هذا حتى تنفرد سالفتي ولينفذ الله أمره " (٤٤) فتراد عليه السلام يقسم بربه ليثبتن على الحق وليحرصن على الدعوة بكل ما في وسعه حتى يأتيه الموت ، فقوله : " حتى تنفرد سالفتي " كناية عن القتل لأن السالفة صفحة العنق (٤٥) . وقال الداودي المراد الموت أي حتى أموت وأبقى منفرداً في القبر ، وقد نبه الحافظ ابن حجر على ما كان عليه ﷺ من القوة والثبات في تنفيذ حكم الله وتبليغ أمره (٤٦) .

وفي سنن الترمذي من حديث أنس بن مالك قال : قال رسول الله ﷺ :
لقد أُخِفتُ في الله وما يخاف أحد ولقد أُوذيت في الله وما يؤذى أحد ولقد أتت علي ثلاثون من بين يوم وليلة ومالي ولبلال طعام إلا ما يواريه إبط بلال . قال أبو عيسى هذا حديث حسن غريب ، وأخرجه ابن ماجه في مقدمة كتابه رقم ١٥١ وفي إسناده وكيع بن حرز صدوق له أوهام كما في تقريب التهذيب للحافظ ابن حجر ٢ / ٣٣٣ ، ط دار المعرفة (٤٧) .

(٤٤) الفتح ٥ / ٢٥١ المصدر السابق .

(٤٥) صحاح الجوهري مادة سَف ٤ . ١٣٧٧ . ط دار النعم لمصلايين - بيروت .

(٤٦) انظر فتح الباري في باب الشروط في الجهاد ٥ / ٢٥٦ المصدر السابق .

(٤٧) أخرجه الترمذي في أبواب صفة القيامة وقال : هذا حديث حسن غريب . انظر

العارضه ٩ / ٢٩١ ، ط دار الروحي الحمدي .

وقال البوصيري في زوائده أخرجه الترمذي وقال حسن صحيح والذي في العارضة حسن غريب كما تقدم، وأخرجه ابن كثير في قسم السيرة من تاريخه وعزاه للإمام أحمد والترمذي وقال: قال الترمذي حسن صحيح^(٤٨).

وأخرجه الإمام أحمد في المسند عن أنس إلا أنه قال مالي ولعالي طعام بدل قول الآخرين مالي ولبلال^(٤٩).

فدلت هذه الأحاديث على ثباته على الحق وعدم زعزعة خاطره وعدم ملله من دوام التبليغ واستمراره على ذلك بلغ به الجهد والخوف والأذية ما بينته الأحاديث ومع ذلك لم يتغير له موقف هكذا ينبغي أن يكون الداعية إلى الله ثابتاً على الحق حريصاً على تبليغ الدعوة لا يجبن ولا يخاف إلا الله سبحانه وتعالى أسوة بسيد الدعوة وسيد البشرية جمعاء .

(٤٨) السيرة النبوية لابن كثير ١ / ٤٧٢ ، ط دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت .

(٤٩) المسند ٣ / ٥٦٩ ط دار الباز . وإسناده صحيح رجاله رجال الشيخين غير حماد بن

سلمة فمن رجال مسلم . انظر الموسوعة الحديثية ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر

والتوزيع ، بيروت ١٩ / ٢٤٤ .

(صورة أخرى)

ذكر ابن إسحاق في سياق محاولة قريش مع أبي طالب أن يُسلم لهم رسول الله ﷺ لأنه سب آلهتهم وسفّه أحلامهم ... إلى أن قال له أبو طالب يا بن أخي إن قومك جاعوني فقالوا كذا وكذا فأتى عليّ وعلى نفسك ولا تحملني من الأمر ما لا أطيق فقال له ﷺ : يا عمّ والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر حتى يظهره الله أو أهلك فيه ما تركته ... اهـ . بواسطة نقل ابن كثير في قسم السيرة من تاريخه^(٥٠) .

فيا أيها الداعي إلى الله تأسّ برسول الله ﷺ إمام الدعاة واقتد به واصبر على ما أصابك واثبت على الحق واحرص على تبليغ الدعوة التي في عنقك حتى تنفرد سالفتك وتلقى ربك .

المطلب الثالث : (الزهد في الدنيا)

مما لا شك فيه أنه يجب على الداعية إلى الله ألا يكون همه تحصيل الدنيا ولا جمعها ولا الأكل من دعوته بل يلزمه الزهد في الدنيا وطلب الأجر من الله سبحانه وتعالى أسوة بالأنبياء حيث صرحوا جميعاً بأنهم لا يطلبون أجراً أي مالا مقابل التبليغ ولكنهم يطلبون الأجر من الله فهذا نوح عليه السلام يقول لقومه : ﴿ يَا قَوْمِ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالاً إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى اللَّهِ ... ﴾^(٥١)

(٥٠) سيرة ابن كثير ١ / ٤٧٤ .

(٥١) من الآية ٢٩ من سورة هود .

وهذا نبي الله هود يقول : ﴿ وما أسئلكم عليه من أجر إن أجرينى إلا على رب العالمين ﴾^(٥٢) وهذا صالح يقول : ﴿ وما أسئلكم عليه من أجر إن أجرينى إلا على رب العالمين ﴾^(٥٣) وقالها لوط عليه السلام إلى أن انتهى الأمر إلى محمد ﷺ فقال : فيما حكى القرآن عنه : ﴿ قل لا أسئلكم عليه أجراً إلا المودة في القربى ... ﴾^(٥٤) .

فدلت هذه الآيات على زهد الرسل أصحاب الدعوة في الدنيا وأن الهدف الأساسي عندهم هو الأجر من الله وليس مالا يأخذونه مقابل التبليغ فإن معنى قولهم إن أجرينى إلا على الله : أي ما أجرينى إلا على الله ولا أطلب أجراً من سواه فاكفوا بالأجر الأخروي الذي هو الأجر الحقيقي عن الأجر الدنيوي المنقطع هكذا ينبغي أن يكون الدعاة لأنهم ورثة الأنبياء والأنبياء هكذا كما رأيت .

هذا وليس المراد من الزهد ترك العمل وأن يكون الإنسان كلاً على غيره ويترك الأسباب فهذا مذموم ، أما استعمال الأسباب مع اعتقاد أن الفاعل هو الله وأنه أجرى العادة بحدوث المسببات عند حصول الأسباب فهذا محمود وعليه فكون الزهد محموداً ليس على إطلاقه ، أما أخذ المال على التبليغ إن كان بغير اشتراط فهذا من باب التهادي المطلوب بين المسلمين ومن أسباب المحبة بينهم.

(٥٢) الآية ٢٧ من سورة الشعراء .

(٥٣) الآية ١٤٥ من سورة الشعراء .

(٥٤) من الآية ٢١ من سورة الشورى .

(نماذج من السنة)

عن سهل بن سعد الساعدي قال : أتى النبي ﷺ رجل فقال : يا رسول الله دلي على عمل إذا عملته أحبني الله وأحبنى الناس ، فقال رسول الله ﷺ : « ازهد في الدنيا يحبك الله وازهد فيما في أيدي الناس »^(٥٥) .

ومهما يكن من شيء فإنه ينبغي للداعي أن يزهد في الدنيا وألا تكون همه الشاغل ، وإنما بدأنا بهذا الحديث وإن كان لم يصح عند الكثير إلا تحسين النووي له وتصحيح الحاكم لمناسبته للآيات التي تقدم حكاية القرآن لها عن الرسل لأنها نصٌّ في الزهد عما في أيدي الناس من المال فكان الحديث

(٥٥) أخرجه ابن ماجه في كتاب الزهد برقم ٤١٠٢ وفي الزوائد في إسناد خاند بن عمرو وهو ضعيف متفق على ضعفه واتهم بالوضع وأورد له العقيلي هذا الحديث وقال : ليس له أصل من حديث الثوري لكن قال النووي : هذا الحديث رواه ابن ماجه وغيره بأسانيد حسنة ، هذا ما نقل عن الزوائد نبصوري مع ابن ماجه في المصدر السابق الذكر . قلت : لم يذكره الألباني في ضعيف ابن ماجه وقال ابن حجر في التقريب خالد بن عمرو السُّلَفيُّ بضم المهملة الحمصي ضعيف وكذبه جعفر الفريابي من الحادية عشرة ، التقريب ١ / ٢١٦ وقال في التهذيب وهادئ ابن عدي وكذبه جعفر الفريابي . وذكره ابن حبان في الثقات وقال : ربما أخطأ وقال الدارقطني ضعيف ... ٣ / ٩٤ قلت : قال فيه ابن عدي : " روى أحاديث منكورة عن ثقات الناس وكان يكذب " الكامل ٣ / ٩٠٤ . والحاكم في المستدرک ٤ / ٣١٣ في كتاب الرقاق وقال صحيح الإسناد ولم يخرجاه ، لكن قال الذهبي في التلخيص قلت : خالد وضاع .

المذكور مناسباً ذكره بعدها ، وإذا أحب الناسُ الداعيَ كان ذلك أرجى لقبول دعوته وسماعهم لها واستجابتهم لأن الحب لمن يحب مطيع وعليه فالزهد عما في أيدي الناس عامل مهم في جانب الدعوة إلى الله سبحانه وتعالى ينبغي لمن لم يجعله الله سجية فيه أن يحاول اكتسابه لأن الأخلاق الفاضلة تكتسب بالممارسة والاستمرار والعزم الصارم ، وفي السنن من حديث ابن مسعود قال اضطجع النبي ﷺ على حصير فأثر في جلده فقلت بأبي وأمي يا رسول الله لو كنت آذنتنا ففرشنا لك عليه شيئاً يقيك منه فقال رسول الله ﷺ : « ما أنا والدنيا ؟ إنما أنا والدنيا كراكب استظل تحت شجرة ثم راح وتركها » (٥٦) .

وعن عثمان رضي الله عنه عن النبي ﷺ قال : ليس لابن آدم حق في سوى هذه الخصال : بيت يسكنه وثوب يوارى عورته وجلف الخبز والماء ، قال الترمذي حديث صحيح ، وجلف الخبز الذي ليس له إدام (٥٧) .

(٥٦) أخرجه ابن ماجه في كتاب الزهد برقم ٤١٠٩ . والترمذي في أبواب الزهد وقال : هذا حديث صحيح ، وأخرجه الإمام أحمد في المسند عن ابن عباس ٣٠١ : ١ وحكى عليه اللجنة التي حققت المسند برئاسة الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي بالصحة برقم ٢٧٤٤ والحاكم في المستدرک وصححه ٤ / ٣٠٩ - ٣١٠ ووافق الذهبي بل زاد شرط مسلم وخالف في ذلك اللجنة المتقدمة حيث قالت : وهذا ذهونٌ منهما فإن هلال بن خباب لم يخرج له وإنما أخرج له أصحاب السنن ٤ / ٤٧٤ وابن حبان ٨ / ٩٠ - ٩١ برقم ٦٣١٨ .

(٥٧) أخرجه الترمذي في أبواب الزهد وقال : حسن صحيح العارضة ٩ / ٢٠٦ المصدر السابق .

المطلب الرابع : النصيحة للمدعوين

لابد للداعية إلى الله أن يكون نصوحاً لمن يدعوهم شفيقاً عليهم رحيماً بهم لا يخون ولا يغش ولا يقصر ولا يكتم بل يبدل ما لديه من احكام والعلم والنصح والترغيب والترهيب والوعظ والزجر كل ذلك بأسلوب لين فهذا هو حال الرسل صلوات الله وسلامه عليهم كانوا في غاية النصيحة للأمم يبدلون ما في وسعهم هداية أممهم حتى قال الله لنبيه ﷺ **لعلك باخع نفسك ألا يكونوا مؤمنين** ﴿ [الآية ٢ من سورة الشعراء] أي لعلك مهلك نفسك من أجل عدم إيمان قومك .

وقال له : **﴿ فلعلك باخع نفسك على آثارهم ان لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفاً ﴾** ^(٥٨) يقول محمد الطاهر بن عاشور عند تفسيره لآية الكهف هذه ... ويجوز أن يكون المعنى تمثيل حال الرسول ﷺ في شدة حرصه على اتباع قومه له وفي غمه من إعراضهم وتمثيل حالهم في النفور والإعراض بحال من فارقه أهله وأحبته فهو يرى آثار ديارهم ويخزى لفراقهم ... ^(٥٩) وقال أبو السعود عند تفسير آية الشعراء ، لعلك باخع نفسك أي قاتل وأصل البخع أن يبلغ بالذبح النخاع وهو عرق مستبطن الفقار وذلك أقصى حد الذبح ... أي أشفق على نفسك أن تقتلها حسرة على ما فاتك من إسلام قومك ألا يكونوا

(٥٨) الآية ٦ من سورة الكهف

(٥٩) التحرير والتوير ١٢ ٢٥٥

مؤمنين أي لعدم إيمانهم بذلك الكتاب المبين أو خيفة ألا يؤمنوا به^(٦٠). وقال ابن جرير في تفسير آية الشعراء قال : لعلك من حرص على إيمانهم مخرج نفسك من جسدك قال ذلك البخع وعزا هذا لقتادة وابن عباس رضي الله عنهما^(٦١).

وقال الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السعدي عند آية الشعراء ، لعلك باخع نفسك أي مهلكها وشاقا عليها ألا يكونوا مؤمنين فلا تفعل ولا تذهب نفسك عليهم حسرات فإن الهداية بيد الله وقد أدبت ما عليك من التبليغ وليس فوق هذا القرآن المبين آية حتى ننزلها ليؤمنوا بها فإنه كاف شاف لمن يريد الهداية^(٦٢) اهـ .

فالتأمل في معنى الآيتين يجده ﷺ في غاية النصيح لأمته حيث أشرف على إهلاك نفسه تحسراً من عدم إيمانهم به وبما جاء به من الدين الذي لا يقبل الله ديناً غيره والذي هو الوسيلة لسعادة الدارين فسبب تحسره عليه السلام هو فوات هذا الخير الكثير لمن لم يؤمن به من أمته لعلمه أنه لا وسيلة للسعادة الأبدية إلا عن طريق الإيمان به وبما جاء به من عند ربه .

مثال آخر يمثله نصيح نبي الله نوح لقومه كما حكى القرآن في سورة الأعراف ﴿لقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فقال اقوموا لعباد الله ما لكم من إله

(٦٠) تفسير أبي السعود ٦ / ٢٢٣ المسمى إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم لمحمد ابن محمد العمادي ، ت ٩٥١ . ط دار إحياء التراث العربي ٦ - ٣٣٣ .

(٦١) جامع البيان ج ٩ جزء ١٩ ، ٣٧ ، مصدر انساب .

(٦٢) تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ٣ - ٤٥٧ .

غيره إني أخاف عليكم عذاب يوم عظيم . قال الملائكة من قومه إنا لنراك في ضلال مبين ، قال يقوم ليس بي ضلالة ولكني رسول من رب العالمين ، أبلغكم رسالات ربي وأنصح لكم وأعلم من الله ما لا تعلمون ﴿٦٣﴾ فنوح عليه السلام يبين لقومه أنه ليس بضال وإنما هو رجل منهم أرسله الله إليهم فهو ينفذ أمر الله بدعوتهم إلى الإيمان والتوحيد فما هو إلا رسول مبلغ وناصح أمين يقدم نصحه خالصاً من شوائب الغايات والخداع فليس يقصد إلا الخير وهو يعلم من الله ما لا يعلمونه من أن عقابه شديد على الكافرين ﴿٦٤﴾ .

مثال ثالث يتمثل في نصيح نبي الله هود على نبينا وعليه الصلاة والسلام قال تعالى عنه مبيناً نصحه لأمته لما نسبوه إلى السفه والكذب ، ﴿٦٥﴾ قال الملائكة الذين كفروا من قومه إنا لنراك في سفاهة وإنا لنظنك من الكاذبين ، قال يا قوم ليس بي سفاهة ولكني رسول من رب العالمين ، أبلغكم رسالات ربي وأنصح لكم وأعلم من الله ما لا تعلمون ﴿٦٥﴾ .

قال الزمخشري عند تفسير هذه الآية : ما نصه : وفي إجابة الأنبياء عليهم السلام من نسبهم إلى الضلال والسفاهة بما أجابوهم به من الكلام الصادر عن الحلم والاعضاء وترك المقابلة بما قال لهم مع علمهم بأن خصومهم أضل الناس

(٦٣) الآيات ٥٨ - ٦١ من سورة الأعراف

(٦٤) غاية البيان في تفسير القرآن الكريم تفسير مجموعة من العلماء طبع بقطر ٢ - ١٠٤ .

(٦٥) الآيات ٦٥ - ٦٧ من سورة الأعراف

وأسفهم ، أدبٌ حسن وخلق عظيم ، وحكاية الله عز وجل ذلك تعليم لعباده كيف يخاطبون السفهاء وكيف يفضون عنهم ويُسبلون أذيالهم على ما يكون منهم (ناصح أمين) أي عرفت فيما بينكم بالنصح والأمانة فما حقي أن أتهم ، أو أنا لكم ناصح فيما أدعوكم إليه أمين على ما أقول لكم . لا أكذب فيه^(٦٦) اهـ .

فيا دعاة العصر تأسوا بالأنبياء فأنتم ورثتهم فاصبروا واتصخوا وتغاضوا وبلغوا وكونوا أمناء أقوياء في الحق أشداء على الكفار رحماء بالمؤمنين ، وليس المراد بقولي أشداء على الكفار عدم الدعوة بالحكمة لأن للدعوة مواطن ، فتارة تتعين الدعوة بالحكمة والموعظة الحسنة ، وتارة لابد من القسوة كما إذا انتهكت حرمة الله علناً أو حصل سب الله تعالى أو سب نبيه عليه السلام فإن المقام يقتضي القسوة ولا ينافي ذلك الدعوة بالحكمة والله أعلم .

ومما تقدم يبدو أن الداعية يجب أن يكون نصوحاً لله ولرسوله ولكتابه ولأئمة المسلمين وعامتهم كما يشير إلى ذلك الحديث الشريف .

ففي صحيح البخاري من حديث جرير بن عبد الله قال : بايعت رسول الله ﷺ على إقام الصلاة وإيتاء الزكاة والنصح لكل مسلم^(٦٧) .

(٦٦) الكشف ٢ / ٦٩ المصدر السابق .

(٦٧) رواه البخاري كتاب الإيمان باب قول النبي ﷺ : الدين النصيحة ١ / ١١٢ المصدر السابق ، ومسلم في كتاب الإيمان بهذا اللفظ عن جرير باب بيان أن الدين النصيحة ، صحيح مسلم المصدر السابق نفسه ١ / ٧٤ . والترمذي في أبواب البر باب في النصيحة عن أبي هريرة وجرير وحسن حديث أبي هريرة وصحح حديث جرير وحسنه ٣ / ٢١٧ المصدر السابق . والدارمي في الرقائق عن ابن عمر ٢ / ٣١١ ، ط الاعتدال بدمشق .

وفي رواية لمسلم عن تميم الداري أن النبي ﷺ قال : الدين النصيحة قلنا لمن ؟ قال لله ولكتابه ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم .

هذا ولقد لخصَ التوروي شرح الخطابي هذا الحديث وقال : إن هذا الحديث عليه مدار الإسلام وليس كما قال بعض العلماء أن عليه مدار ربع الإسلام بل مدار الإسلام كله عليه ثم قال عن الخطابي فقال : النصيحة كلمة جامعة معناها حيازة الحظ للمنصوح له ... وليس في كلام العرب كلمة تستوفى بها العبارة عن معنى هذه الكلمة كما قالوا في الفلاح ليس في كلام العرب كلمة أجمع لخير الدنيا والآخرة منه أما النصيحة لله تعالى فمعناها منصرف إلى الإيمان به ونفي الشريك عنه وترك الأحاد في صفاته ووصفه بصفات الكمال والجلال كلها وتنزيهه عن جميع النقائص والقيام بطاعته واجتناب معصيته والحب فيه والبغض فيه إلخ .

وأما النصيحة لرسول الله ﷺ فتصديقه في رسالته والإيمان بجميع ما جاء به وطاعته في أمره ونهيه ونصرته حياً وميتاً ومعاداة من عاداه وموالاة من والاه وإعظام حقه وتوقيره وإحياء طريقته وسنته وبث دعوته ونشر شريعته ونفي التهمة عنها إلخ . وأما النصيحة لأئمة المسلمين فمعابرتهم على الحق وطاعتهم فيه وأمرهم به وتبيينهم وتذكيرهم بلطف وإعلامهم بما غفلوا عنه ... إلخ ، وأما نصيحة عامة المسلمين فأرشادهم لمصالحهم في آخرتهم ودنياهم وكف الأذى عنهم فيعلمهم ما يجهلون من دينهم ويعينهم عليه بالقول والفعل ... وأمرهم بالمعروف ونهيهم عن المنكر برفق وإخلاص وتخوهم بالموعظة الحسنة وترك غشهم وحسدكم وأن يحب هم ما يحب لنفسه من الخير ويكره

لهم ما يكره لنفسه من المكروه ... إلخ^(٦٨) .

وبما ذكرنا عن النووي نقلاً عن الخطابي يتبين أن هذا الحديث الشريف أصل عظيم في الدعوة إلى الله لأن الدعوة عبارة عن النصيح للمنصوح فأمره بالمعروف نصيح ، ونهيه عن المنكر نصيح وإرشادهم في أمر دينهم ودنياهم نصيح وتخولهم بالموعظة الحسنة نصيح ، وتنشيط هممهم إلى الطاعات نصيح ، فلو قيل لو لم يرد في شأن الدعوة إلى الله سوى هذا الحديث لما كان ذلك شططاً وذلك لأن الحديث حصر الدين في النصيحة لأن تعريف طرقي الجملة يدل على الحصر كما هو معلوم في علم البلاغة والنحو فالدين معرفة ، والنصيحة معرفة ، وهل الدعوة قائمة إلا على النصيحة ؟ فهي إما إنذار وتخويف وكلاهما نصيحة أو ترغيب وترهيب وكلاهما نصيحة ، قال تعالى : ﴿... رسلاً مبشرين ومنذرين ...﴾^(٦٩) وقال تعالى : ﴿يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً﴾^(٧٠) .

المطلب الخامس : الصبر وتحمل الأذى من المدعوين

إن الصبر على الدعوة إلى الله من الأمور المهمة التي لا بد للداعي من الاتصاف بها ولهذا أمر الله سيد الدعاة محمداً ﷺ بالصبر على أذى قومه وعدم الاستعجال فقال : ﴿فاصبر كما صبر أولوا العزم من الرسل ولا

(٦٨) شرح النووي لصحيح مسلم ٢ / ٣٧ - ٣٨ المصدر السابق .

(٦٩) من الآية ١٦٤ من سورة النساء .

(٧٠) الأيتان ٤٥ - ٤٦ سورة الأحزاب

تستعجل لهم كأنهم يوم يرون ما يوعدون لم يلبثوا إلا ساعة من نهار ﴿٧١﴾ وقال تعالى : ﴿واصبر على ما يقولون ...﴾ ﴿٧٢﴾ والآيات في هذا المعنى كثيرة جداً ، فآية الأحقاف دلت على أمرين : الأول أمره ﷺ بالصبر على أذى قومه وعدم الاستعجال بالدعاء عليهم وأنهم سوف ينكشف لهم يوم القيامة ما كانوا يوعدون به من العذاب وأنت صادق في كل ما تقوله لهم وتدعوهم إليه من الخير وتحذرهم منه من الشر .

الأمر الثاني أن الصبر سجية أولى العزم من الرسل وأنه لم يكن خاصاً به ﷺ فهو صفة من صفات إخوانه من الأنبياء السابقين أولى العزم ، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على فضل ولزوم اتصاف الداعية إلى الله به تأسيًا برسول الله عليهم صلوات الله وسلامه ، والصحيح أن المراد بأولي العزم خمسة وهم : محمد ﷺ ، وإبراهيم ، وموسى ، وعيسى ونوح لأن هؤلاء هم أهل الشرائع فكان الله يقول لنبيه محمد ﷺ : اصبر على أذى قومك كما صبر نوح على أذى قومه المدة الطويلة التي بينها القرآن وهي ألف سنة إلا خمسين عاماً ، واصبر كصبر إبراهيم على ابتلاءاته التي منها إلقاؤه في النار . واصبر كما صبر موسى واثقاً بنصرة مولاه مثل ثقة موسى ، واصبر كما صبر عيسى على زهده في الدنيا وقيل في أولى العزم أقوال كثيرة تركنا ذكرها لأن الجمهور على أن أولى العزم هم الخمسة الذين ذكرناهم فقد ذكر القرطبي اختلافاً كثيراً في تعيينهم ﴿٧٣﴾ .

(٧١) الآية ٣٤ من سورة الأحقاف

(٧٢) الآية ٩ من سورة المزمل .

(٧٣) انظر القرطبي ١٦ / ١٤٥ - ١٤٦

وقال الألوسي في تفسيره ، فاصبر كما صبر أولوا العزم من الرسل واقعة في جواب شرط مقدر أي إذا كان عاقبة أمر الكفرة ما ذكر فاصبر على ما يصيبك منهم ... إلى أن قال فكأنه قيل فاصبر على الدعوة إلى الحق ومكابدة الشدائد مطلقاً كما صبر إخوانك الرسل قبلك^(٧٤) وقال صاحب الجلالين : فاصبر على أذى قومك كما صبر أولوا العزم ذو الثبات والصبر على الشدائد من الرسل قبلك فتكون ذا عزم^(٧٥) .

وقال سليمان بن عمر المعروف بأخمل عند تفسير الجلالين لآية المزمل : واصبر على ما يقولون لما أرشد رسوله إلى كيفية معاملته مع ربه أتبعه ببيان كيفية معاملته مع الخلق فقال : واصبر على ما يقولون ، ثم لما خطر بالبال أن من بعث للدعوة الخلق وإرشادهم كيف يهجر المكذبين مع أن تهديدهم بالمجازاة على الكذب أدخل في ظهور آثار الرسالة دفع ذلك بقوله : وذرنى والمكذبين يعني أن الأمر كذلك لكن ينبغي أن تكل أمر مجازاتهم إلى الله^(٧٦) .

قال السيوطي : أخرج ابن أبي حاتم والديلمي عن عائشة رضي الله عنها قالت ظل رسول الله ﷺ صائماً ثم ضوى ، ثم ظل صائماً ثم ضوى ثم ظل صائماً قال : يا عائشة إن الدنيا لا تنبغي لمحمد يا عائشة إن الله لم يرض من أولي العزم من الرسل إلا بالصبر على مكروهاها والصبر عن محبوبها ثم لم يرض مني إلا أن يكلفني ما كلفهم فقال : فاصبر كما صبر أولوا العزم من

(٧٤) روح المعاني ١٣ - ١٩٠ - ١٩١ . ص دار الكتب العلمية . بيروت

(٧٥) الفتوحات الإلهية ٤ - ١٣٨

(٧٦) المرجع السابق ٤ - ٤٣٠

الرسول وإني والله لأصبرن كما صبروا ولا قوة إلا بالله^(٧٧) .

فيا دعاة العصر تأسوا برسول الله ﷺ واصبروا على أذى المدعوين ﴿لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله واليوم الآخر...﴾^(٧٨) فهذا الرسول عليه الصلاة والسلام يقسم بالله ليصبرن على أذى قومه كما صبر سلفه من الرسل ، ويؤكد ذلك باللام ونون التوكيد الثقيلة فواجب كل داعية إلى الله أن يعود نفسه الصبر وعدم الضجر ولا يعمل ولا يتيسر فإن اليأس من علامات الضعيف .

وعلى أية حال هذا نموذج من صفات الداعية يتعين في حق كل داعية إلى الله وهناك صفات كثيرة وأخلاق جمّة ينبغي للدعاة أن يتصفوا بها ويتحلوا بها ويتخلقوا فلا بد للدعاة من التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل والابتعاد عما ينهون عنه وامثال ما يأمرون به أسوة بنبي الله شعيب حيث يقول لقومه : ﴿وما أريد أن أخالفكم إلى ما أنهاكم عنه إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب﴾^(٧٩) .

فالداعية ينبغي أن يتحلى بأخلاق الإسلام الفاضلة كالصدق والأمانة والعفة والكرم والجرأة في الحق والحلم والعفو وأن يتخفى عن أضداد هذه

(٧٧) الدر المنثور ٦ / ١٧ - ١٨ عن ابن أبي حاتم والديلمي ، وذكره ابن كثير عن ابن أبي

حاتم بسنده ٤ / ١٧ - ١٨ ، دار الجيل - بيروت .

(٧٨) من الآية ٢١ من سورة الأحزاب .

(٧٩) من الآية ٨٨ من سورة هود .

الأخلاق فيتجنب الكذب والخيانة والشحّ والحين والانتقام ويجمع هذه الخصال : التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل فإن الصدق فضيلة والأمانة فضيلة والعفة فضيلة وكذلك الكرم والشجاعة ، وأضدادها رذائل فمن تخلق بهذه الأخلاق وجانب أضدادها سلك المنهج السوي ولا شك أن الداعية إذا كان كما ذكرنا كان لدعوته أثر بالغ حيث إنه أبان للمسلمين الطريق الأمثل الذي يوصلهم إلى العزة والقوة والثقة بالله ، والدعاة المخلصون هم أولى الناس بانتهاج هذا المنهج من الأخلاق الفاضلة بل ربما كان هذا المنهج أوجب عليهم من غيرهم لأن الرسالة التي يبلغونها عن الله تتطلب منهم أمانة التبليغ والدعوة فإن لم يكونوا على المستوى المطلوب من الأخلاق الفاضلة والصفات الحميدة فإن الناس لا يقبلون دعوتهم ولا ينصتون ولا ينجذبون إليها بل يكونون كما قال الله عن علماء بني إسرائيل : ﴿ أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم ... ﴾^(٨٠) .

وهذه الأخلاق تتفاضل فيما بينها ، فخلق الصدق من أهم هذه الأخلاق إن لم يكن أهمها لأن الصدق يهدي إلى البر والبر يهدي إلى الجنة والكذب يهدي إلى الفجور والفجور يهدي إلى النار .

ففي صحيح البخاري من حديث عبد الله بن مسعود عن النبي ﷺ قال : « إن الصدق يهدي إلى البر وإن البر يهدي إلى الجنة وإن الرجل ليصدق حتى يكون صديقاً ، وإن الكذب يهدي إلى الفجور ، وإن الفجور يهدي إلى النار

(٨٠) الآية ٤٤ البقرة .

وإن الرجل ليكذب حتى يكتب عند الله كذاباً^(٨١) ورواه مسلم بهذا اللفظ وبألفاظ أخرى في كتاب البر والصلة والآداب^(٨٢) رواه الدارمي^(٨٣).

وفي الموطأ أن رسول الله ﷺ قيل له : أياكون المؤمن جباناً فقال نعم ، فقيل له أياكون المؤمن بخيلاً فقال نعم فقيل له أياكون المؤمن كذاباً ؟ فقال لا^(٨٤).

قلت : إذا كان هذا حال عوام المسلمين فكيف بالدعاة الذين هم ورثة الأنبياء ، إذن يجب على الدعاة أن يصدقوا مع الله بأن يخلصوا العبودية له وحده دون شريك ، والاستعانة به والتوكل عليه ، وأن يصدقوا مع رسول الله ﷺ بأن يصدقوه في كل ما أخبر به عن ربه ويتبعوه حق الاتباع وأن يحبوه حباً فوق حبهم لأنفسهم ووالديهم وولدهم والناس أجمعين ، وأن يصدقوا مع الناس ويكون ذلك بنصحهم واستقامة التعامل معهم ، وأن يصدقوا مع الدعوة ويكون ذلك بمتابعة التبليغ ومواصلة العمل واستمراريته^(٨٥).

(٨١) أخرجه البخاري في كتاب الأدب باب قول الله تعالى : يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وكونوا مع الصادقين ١٠ / ٤١٧ فتح الباري المصدر السابق .

(٨٢) صحيح مسلم كتاب البر والصلة والآداب ، باب قبح الكذب وحسن الصدق وفضله ٢ / ٢٠ المصدر السابق ، وابن ماجه في المقدمة باب ٧ ، ١ / ١٨ المصدر السابق .

(٨٣) الدارمي في كتاب الرقاق باب في الكذب ٢ / ٢٩٩ .

(٨٤) الموطأ باب ما جاء في الصدق والكذب بلاغاً عن ابن مسعود ولكن وصيه البخاري ومسلم كما تقدم . تنوير الحوالك شرح موطأ مالك للسيوطي ٢ / ٢٥٤ .

(٨٥) انظر : سلسلة مدرسة الدعاة فصول هادفة في فقه الدعوة والدعاة رقم (٧) عبد الله ناصح علوان / ٢٠ بتصرف .

المطلب السادس : الأمانة

إن الإسلام يوجب على معتقه أن يكون ذا ضمير يقظ يصون به حقوق الله وحقوق العباد لذلك أوجب على المسلم أن يكون أميناً ، والأمانة في نظر الشرع واسعة الدلالة فهي تشمل معاني شتى في قطاع المكلف داخلياً وخارجياً فلا بد للمكلف أن يدرك أنه مسئول عما ائتمن عليه أمام ربه كما فصل النبي الكريم ذلك في قوله ﷺ الثابت في الصحيح وغيره عن عبد الله بن عمر : « كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته الإمام راع ومسئول عن رعيته والرجل راع في أهله وهو مسئول عن رعيته والمرأة راعية في بيت زوجها ومسئولة عن رعيتها . والخادم راع في مال سيده وهو مسئول عن رعيته ، ألا كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته »^(٨٦) .

والعوام يضيقون خناق الأمانة بحيث يحدسونها في جزئية من أجزائها وذلك أنهم يفهمون من كلمة الأمانة أنها تعني رد الودائع التي ائتمن عليها الإنسان ، نعم تلك من جزئيات الأمانة ففي الحديث : « أد الأمانة إلى من ائتمنك ولا تخن من خانك » . أخرجه أبو داود في كتاب البيوع والترمذي في البيوع أيضاً^(٨٧) وكان مالك بن أنس يقول : إذا أودع رجل

(٨٦) أخرجه البخاري في كتاب الجمعة باب الجمعة في القرى والمدن ٢ / ٣٠٣ ، ط دار إحياء التراث العربي ، وفي كتاب الاستقراض وفي مواضع أخرى من صحيحه ومسننه في كتاب الامارة باب فضيلة الإمام العادل إلخ ٣ : ١٤٥٩ المصدر السابق ، والإمام أحمد في المسند ٢ / ١١١ وصححه اللجنة القائمة بإخراج الموسوعة الحديثية التي يرأسها الدكتور عبد الله عبد المحسن التركي .

(٨٧) أخرجه أبو داود كتاب البيوع برقم ٣٥٣٤ وفي إسناده رجل مجهول ، والترمذي في البيوع أيضاً برقم ١٢٦٤ وقال حديث حسن غريب .

رجلاً ألف درهم فجعلها المودع ثم أودعه الجاحد ألفاً لم يجر له أن يجرده
قال ابن القاسم صاحبه أظنه ذهب إلى هذا الحديث . أهـ . بواسطة نقل
الخطابي في معالم السنن^(٨٨) .

وعلى كل حال فالتكاليف أمانة بين العبد وربّه ، والجوارح أمانة عند
العبد ، والعلم أمانة ، والسر أمانة والأموال المودعة أمانة . والداعي مؤتمن
على من يدعوهم لأنه مسئول عنهم وكل راع مسئول عن رعيته ، والأمانة
شعار الدين ففي حديث أنس رضي الله عنه قال : ما خطبنا رسول الله ﷺ
إلا قال : لا إيمان لمن لا أمانة له ولا دين لمن لا عهد له^(٨٩) .

قال أحمد عبد الرحمن البنا الشهير بالساعاتي في كتابه الفتح الرباني :
جملة القول في هذا الحديث أن الأمانة والعهد يرجعان إلى طاعة الله عز وجل
في أداء حقوقه وحقوق عباده كأنه لا إيمان ولا دين لمن لا يفي بعهد الله بعد
ميثاقه ولا يؤدي أمانته بعد حملها وهي التكاليف من أمر ونهي والله
أعلم^(٩٠) أهـ .

وأخرجه ابن حبان في صحيحه بلفظ خطبنا رسول الله ﷺ فقال في
الخطبة لا إيمان لمن لا أمانة له إلخ^(٩١) .

(٨٨) معالم السنن ٣ / ١٤٣ .

(٨٩) أخرجه الإمام أحمد في المسند ٣ / ١٣٥ - ١٥٤ - ٢١٠ - ٢٥١ . وإسناده حسن
رجال رجال الشيخين غير أبي هلال محمد بن سليم الراسبي علق له البخاري وضعفه
ووثقه أبو داود وقال ابن معين صدوق والحديث روي من طرق أخرى عن أنس بتقوى
بها إلى الحسن . انظر الموسوعة الحديثية ١٩ / ٣٧٦ المصدر السابق .

(٩٠) الفتح الرباني ١٤ / ١١٨ .

(٩١) الاحسان بترتيب صحيح ابن حبان ١ - ٢٠٨ .

ثم ذكر ابن حبان أن المراد بنفي الإيمان والدين نفي الكمال وذكر أمثلة من السنة تدل على ذلك فانظره ، وأخرجه البغوي في شرح السنة وقال هذا حديث حسن ، وقال شعيب الأرناؤوط بل هو حديث جيد قوي^(٩٢) .

ورواه البيهقي بلفظ : فلما خطبنا نبينا ﷺ إلا قال في خطبته إنا والظاهر أن قوله : فلما خطأ ولعل الصواب فقلما والله أعلم^(٩٣) .

فالحاصل أنه يتعين على الداعي أن يكون أميناً فيما يبلغه من الدين والتصيحة للمدعوين بحيث يكون على بصيرة مما يدعو إليه عالماً بحكمه لا يأمر إلا بأمر يعلم حكم الله فيه ولا ينهى عن أمر إلا إذا كان يعلم حكم الله فيه ولا يقول بغير علم ولا يخشى الخجل فيؤديه ذلك ليفتي أمام الجمهور بما لا يعلم فيستحي من الله قبل أن يستحي من المخلوق يكون أميناً في جميع تصرفاته مع الخالق ومع المخلوق لا يخاف في الله لومة لائم ، وقد ورد عن النبي ﷺ أنه استعاذ من الخيانة التي هي ضد الأمانة لأن من لم يتصف بصفة الأمانة اتصف بضدها فصار من أهل الخيانة فقال : اللهم إني أعوذ بك من الجوع فإنه بشئ الضجيع وأعوذ بك من الخيانة فإنها بثت البطانة^(٩٤) .

(٩٢) شرح السنة للبغوي ١ / ٧٥ .

(٩٣) السنن الكبرى للبيهقي ٦ / ٤٧١ .

(٩٤) أخرجه أبو داود وسكت عليه في كتاب الصلاة باب الاستعاذة برقم ١٥٤٧ والنسائي في الاستعاذة برقم ٥٤٦٩ شرح السيوطي ترقيم أبي الفتح أبي غدة ٨ / ٢٦٣ مكتبة المطبوعات الإسلامية بحلب ، وابن ماجه كتاب الأطعمة باب التعوذ من الجوع ٢ / ١١١٣ ، ط دار الفكر تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي وفي إسناده ليث بن أبي سليم وهو ضعيف . انظر تهذيب التهذيب ٨ / ٤١٧ - ٤١٨ ، ط دار الفكر والتقريب ١ / ١٣٨ ، ط دار المعرفة .

وفي صحيح البخاري أن النبي ﷺ سأل رجل فقال له : متى تقوم الساعة فقال له ﷺ إذا ضيعت الأمانة فانتظر الساعة فقال وكيف إضاعتها قال : إذا وسد الأمر لغير أهله فانتظر الساعة^(٩٥) . وأصل وسد من الوسادة ومعناه أي جعل له غير أهله وساداً فتكون إلى بمعنى اللام . يقول الشيخ عبد الرحمن حبنك الميداني في كتاب الثقافة الإسلامية ١٠١ ومن معاني الأمانة أن تنظر إلى حواسك التي أنعم الله بها عليك وإلى المواهب التي خصك الله بها وإلى ما حبيت من أموال وأولاد فتدرك أنها ودائع الله الغالية عندك فيجب أن تسخرها في قرباته وأن تستخدمها في مرضاته^(٩٦) .

وقد نهى الله سبحانه وتعالى عباده المؤمنين في كتابه الكريم عن خيانة الأمانة فقال : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَخُونُوا اللَّهَ وَالرَّسُولَ وَتَخُونُوا أَمَانَاتِكُمْ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾^(٩٧) فإذ دعا العصر كونوا أمناء كونوا قدوة حسنة يحتذي حذوكم كونوا قادة كونوا ذوي سيرة حسنة وخلق فاضل تأدبوا بآداب القرآن والسنة النبوية وتأسوا بأصحاب رسول الله ﷺ ﴿ لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيرًا ﴾^(٩٨) .

(٩٥) أخرجه البخاري في كتاب العنم باب من سئل علماً وهو مشغل إلخ ٦ / ١١٦ فتح الباري المصدر السابق .

(٩٦) الثقافة الإسلامية ١٠١ ص ٢٤٣ تأليف مجموعة من علماء جامعة أم القرى ، ط جامعة أم القرى .

(٩٧) الآية ٢٧ من سورة الأنفال .

(٩٨) تقدمت من سورة الأحزاب .

المطلب السابع : سلامة العقيدة

ولنختتم هذا البحث القصير بصفة يجب أن يتصف بها كل داع إلى الله عز وجل ألا وهي سلامة العقيدة من شوائب الشرك والبدع والخرافات والتصوف فالداعية إذا كان له مبدأ غير سليم دعا الناس إليه فكل صاحب مبدأ يتمنى أن تكون البشرية جمعاء على مبدئه ذلك سواء أكان ذلك المبدأ سليماً أم غير سليم قال تعالى : ﴿ وَدُوا لَوْ تَكْفُرُونَ كَمَا كَفَرُوا فَتَكُونُونَ سَوَاءً ... ﴾^(٩٩) وقال تعالى : ﴿ وَودوا لَوْ تَكْفُرُونَ ... ﴾^(١٠٠) فالمعتزلة يفسرون القرآن الكريم حسب معتقداتهم الفاسدة ، والخوارج يفسرون القرآن حسب أهوائهم الباطلة والأشعرية يؤولون آيات الصفات حسب اعتقادهم أن ظاهرها فيه تشبيه تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً ، فالواجب على من ولاهم الله أمور المسلمين أن يختاروا للدعوة إلى الله من تحققوا سلامة عقيدته من شوائب الشرك والضلال وإلا كانوا دعاة إلى الضلال متسترين بالدعوة إلى الهدى فدعاة الباطل كثيرون ﴿ وجعلناهم أئمة يدعون إلى النار ويوم القيامة لا ينصرون ﴾^(١٠١) وعن عبد الله بن مسعود قال : خطّ لنا رسول الله ﷺ يوماً خطاً ثم قال هذا سبيل الله ثم خطّ خطوطاً عن يمينه وعن شماله ثم قال هذه سبيل على كل سبيل منها شيطان يدعو إليه ثم تلا : ﴿ وأن

(٩٩) من الآية ٨٨ من سورة النساء .

(١٠٠) الآية ٢ من سورة الممتحنة .

(١٠١) الآية ٤١ من سورة القصص .

هذا صراطي مستقيماً فاتبعوه ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم عن
سبيله ﴿١٠٢﴾ .

وقد سلك الزمخشري في كشفه دعوة الناس إلى الاعتزال من خلال
تفسيره لآيات القرآن الكريم في مواضع كثيرة من تفسيره لكن الله قيض له
علماء السنة فأبدوا ذلك واستلوه بالمناقش كما قال أحمد بن المنير أنه استل
اعتزالياته كما تستل الشوكة بالمناقش .

وانظر قوله : عند تفسير آية القيامة ﴿ وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها
ناظرة ﴾ ﴿١٠٣﴾ فإنه أبطل رؤية المؤمنين لربهم يوم القيامة ضمن كلام لا
يستوعبه كل الناس يقول : فاختصاصهم بالنظر إليه لو كان منظوراً إليه محال
فوجب حمله على معنى يصح معه الاختصاص والذي يصح معه أن يكون من
قول الناس أنا إلى فلان ناظر ما يصنع بي تريد معنى التوقع والرجاء إلخ
كلامه ، وقال ابن المنير في حاشيته عليه قال أحمد ما أقصر لسانه عند هذه
الآية فكم يدندن ويظيل في جحد الرؤية ويشقق القباء ويكثر فلما فغرت هذه

(١٠٢) أخرجه الدارمي في مقدمة كتابه : باب في كراهية أخذ الرأي ، والإمام أحمد في
المسند ١ / ٤٣٥ - ٤٦٥ وحسنه المنجني التي يشرف عليها الدكتور عبد الله بن عبد
المحسن التركي من أجل عاصم بن أبي النجود وبقية رجاله ثقات رجال الشيخين ،
وأخرجه الحاكم ٢ / ٣١٨ وقال صحيح الإسناد ولم يخرجاه وأقره الذهبي ، وابن حبان
١ / ١٠٥ . وذكره الهيثمي في المجمع ٧ / ٢٢ وقال رواه أحمد والبخاري وفيه عاصم بن

بهذلة وهو ثقة وفيه ضعف

(١٠٣) الآيتان ٢١ - ٢٢ من سورة التيامة

الآية فاه صنع في مصادمتها بالاستدلال على أنه لو كان المراد الرؤية لما انحصرت بتقديم المفعول لأنها حينئذ غير منحصرة على تقدير رؤية الله تعالى وما يعلم أن المتمتع برؤية جمال وجه الله تعالى لا يصرف طرفه ولا يؤثر عليه غيره ولا يعدل به عز وعلا منظراً سواء وحقيق له أن يحصر رؤيته إلى من ليس كمثله شيء^(١٠٤).

والمتبع لتفسيره يجد الكثير من هذا النوع والغرض عندنا هو تحذير الناس من كل من يدعي أنه داع إلى الله نعم هو يرى أنه على حق وأنه داع إلى الله وأنه يدعو الناس إلى الخير ولكن كل دعوى لم تقم عليها بينة لا يلتفت إليها فلا بد من تحقق حال الداعي لاسيما في زمتنا هذا الذي كثرت فيه الأهواء والبدع والانحرافات وكثر إعجاب كل ذي رأي برأيه وتجراً كل بقول ما يهدف إليه وما ينطوي عليه فؤاده ، من هنا تعين على المسلمين أن يتحروا صدق الدعاة الذين ينتشرون في أنحاء الأرض وإخلاصهم وصفاء قلوبهم وسلامة عقيدتهم فإن كثيراً من الناس اليوم يحتاج إلى تمحيص ومعرفة حقيقته وإلا تفرق أهل الأهواء والبدع يدعون الناس فضلووا وأضلوا ﴿ وما يؤمن أكثرهم بالله إلا وهم مشركون ﴾^(١٠٥).

(١٠٤) انظر حاشية أحمد بن المنير على الكشاف ٤ / ١٦٥ المسماة الانتصاف فيما تضمنه

الكشاف من الاعتزال .

(١٠٥) الآية ١٠٦ من سورة يوسف .

نرجو الله تعالى أن يجعلنا هداة مهتدين نهتدي بهتدي رسول الله ﷺ
ونهدي غيرنا كما قال تعالى : ﴿ وجعلنا منهم أئمة يهدون بأمرنا لما
صبروا وكانوا بآياتنا يوقنون ﴾^(١٠٦) وقال تعالى : ﴿ واجعلنا للمتقين
إماماً ﴾^(١٠٧) .

وصلى الله وسلم على محمد وعلى آل محمد وعلى أصحابه الطاهرين
الطيبين وتابعيهم ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .

(١٠٦) الآية ٢٤ من سورة السجدة

(١٠٧) من الآية ٧٤ من سورة الفرقان

(الخاتمة)

ذكرت في هذا البحث بعضاً من الصفات لا بد من توفرها في الداعي إلى الله :

١ - فمن ذلك الإخلاص في النية والتوكل على الله .

٢ - الثبات على الحق والحرص على تبليغه .

٣ - الزهد في الدنيا .

٤ - الصبر وتحمل الأذى من المدعويين .

٥ - النصيحة للمدعويين .

٦ - الأمانة .

وقد ذكرت نماذج من القرآن والسنة بينت اتصاف الرسل بكل ما ذكر ، ثم ذكرت صفة جامعة لهذه الخصال كلها وهي التحلي بالفضائل والتخلي عن الرذائل .

كما بينت أن هناك صفات مهمة كالصدق والعفة عما في أيدي الناس والشجاعة على الحق والكرم وبينت أن من لم يتصف بهذه الصفات اتصف بأضدادها .

كما بينت أن الداعي لا بد أن يكون سليم العقيدة وإلا دعا الناس إلى مبدئه الذي هو عليه كما فعلت المعتزلة والخوارج وذكرت مثلاً من عمل المعتزلة وبينت أن الدعاة قسمان قسم يدعو إلى حق وقسم يدعو إلى باطل وذكرت شواهد ذلك من القرآن ، إلى غير ذلك من الأمور التي ينبغي للداعية أن يتصف بها كما سيقف القارئ بهذا البحث .

المصادر والمراجع

- ١ - الإحسان بترتيب ابن حبان ت ٢٧٠ .
- ٢ - أحكام القرآن لابن العربي المالكي ت ٥٤٣ .
- ٣ - تفسير أبي السعود المسمى : إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم ت ٩٥١ .
- ٤ - تفسير الجلالين جلال الدين الخلي ت ٨٦٤ و جلال الدين السيوطي ت ٩١١ .
- ٥ - تقريب التهذيب للحافظ ابن حجر ت ٨٥٢ .
- ٦ - تهذيب التهذيب للحافظ ابن حجر ت ٨٥٢ .
- ٧ - التلخيص للحافظ الذهبي ت ٧٤٨ .
- ٨ - تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان لعبد الرحمن بن ناصر السعدي ت ١٣٧٦ .
- ٩ - الثقافة الإسلامية عبد الرحمن حبنكة معاصر حي .
- ١٠ - جامع البيان في تفسير القرآن لمحمد بن جرير الطبري ت ٣١٠ .
- ١١ - الجامع الصغير للإمام السيوطي ت ٩١١ .
- ١٢ - الجامع لأحكام القرآن ، لأبي عبد الله القرطبي ت ٦٧١ .
- ١٣ - روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني غسود الألوسي البغدادي ت ١٢٦٧ .
- ١٤ - سنن أبي داود سليمان بن الأشعث ت ٢٧٥ .
- ١٥ - سنن الترمذي ويسمى الجامع الصحيح للإمام الحافظ محمد بن عيسى الترمذي ت ٢٧٩ .

- ١٦ - سنن الدارمي وهو الإمام أبو محمد عبد الله بن عبد الرحمن بن بهرام الدارمي ت ٢٥٥ .
- ١٧ - سنن النسائي ت ٣٠٣ .
- ١٨ - شرح الإمام النووي لصحيح مسلم ت ٦٧٦ .
- ١٩ - شعب الإيمان للإمام أبي بكر أحمد بن الحسين بن علي البيهقي ت ٤٥٨ .
- ٢٠ - شرح السنة للإمام البغوي ت ٥١٦ .
- ٢١ - صحيح الإمام البخاري محمد بن إسماعيل ت ٢٥٦ .
- ٢٢ - صحيح الإمام مسلم بن الحجاج ت ٢٦١ .
- ٢٣ - صحاح الجوهري إسماعيل بن حماد الجوهري ت ٣٩٣ .
- ٢٤ - ضعيف سنن ابن ماجه للألباني ت ١٤٢١ .
- ٢٥ - طلعة الأنوار لسيد عبد الله الشنقيطي في مصطلح الحديث ت ٢٣٠ .
- ٢٦ - الفتح الرباني تأليف أحمد عبد الرحمن البنا معاصر لم يتحدد لي تاريخ وفاته .
- ٢٧ - فتح المنعم شرح زاد المسلم لمحمد حبيب الله الشنقيطي ت ١٣٦٣ .
- ٢٨ - الفتوحات الإلهية لسليمان بن عمر المشهور بالجمل ت ١٢٠٤ .
- ٢٩ - فتح الباري شرح صحيح البخاري للحافظ ابن حجر العسقلاني ت ٨٥٢ .
- ٣٠ - الكشف عن حقائق التنزيل جار الله محمود الزمخشري ت ٥٣٨ .
- ٣١ - الكامل لابن عدي في الضعفاء ت ٣٦٥

- ٣٢ - معالم السنن للإمام الخطابي ت ٣٨٨ .
٣٣ - مجمع الزوائد لمجد الدين أبي السعادات : ابن الأثير ت ٦٠٦ .
٣٤ - مسند الإمام أحمد بن حنبل ت ٢٤١ .
٣٥ - المستدرک لأبي عبيد الله الحاكم النيسابوري ت ٤٠٥ .
٣٦ - المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز لأبي محمد عبد الحق بن عطية الأندلسي ت ٥٤١ .
٣٧ - الموطأ للإمام مالك بن أنس ت ١٧٩ .
٣٨ - الانتصاف فيما تضمنه الكشف من الاعتزال أحمد بن المنير ت ٨٠٠ .

ملحق بالمراجع :

- ٣٩ - تاج العروس للزبيدي .
٤٠ - تهذيب اللغة للأزهري .
٤١ - لسان العرب لابن منظور ت ٧١١ .
٤٢ - الدعوة إلى الإسلام الدكتور أبو ركري .
٤٣ - الدعوة إلى الله خصائصها مقوماتها أبو احمد السيد نوفل ت ١٤٢٠ .
٤٤ - سلسلة مدرسة الدعوة عبد الله ناصح علوان معاصر .
٤٥ - غاية البيان في تفسير القرآن الكريم تفسير مجموعة من العلماء ، طبع بقطر ٢ / ١٠٤ .

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

ملخص

العلاقة بين المرسل والمتلقى من خلال دراسة رواية

« حجارة بوبيللو، لإدوار الخراط، وترجمتها إلى الفرنسية



د. سحر رجاء على*

يتناول هذا البحث بالنقد والتحليل العلاقة القائمة بين المرسل والمتلقى من خلال دراسة العناصر الرئيسية في رواية « حجارة بوبيللو، وكيفية ترجمتها إلى اللغة الفرنسية على يد المترجم جان بيير ميللي (Jean Pierre Milelli) وهو فرنسي الأصل الأمر الذي يزيد من صعوبة ترجمة نص تغلب عليه الصبغة المحلية ويمزج فيه الكاتب بين لهجات مختلفة ومستويات لغوية متعددة، فنرى العامية تمتزج بالفصحى ونرى اللهجات الريفية والشعبية تخترق النص لتضفي عليه بريقاً وجاذبية خاصة. وترتكز هذه الدراسة على الإشكالية التالية:

هل ينجح المترجم باعتباره مرسلًا ثانيًا في أن يستشف العناصر المميزة لكتابة الخراط، بحيث يجعلها تتجلى بوضوح للمتلقى الثاني، أو المتلقى غير المباشر للنص الأصلي ونقصه به ذلك القارئ (الأجنبي أو غير الأجنبي) الذي يتعرف على الرواية وكاتبها وخصائصها من خلال قراءة النص المترجم فقط؟.

هذا هو التساؤل الذي نطرحه في بداية الدراسة، ونحاول أن نجيب عليه من خلال عقد مقارنة بين النص الأصلي وترجمته إلى اللغة الفرنسية. ولقد لاحظنا من خلال هذه الدراسة أن اختلاف اللغة والثقافة بين المترجم الفرنسي والكاتب المصري قد زادت من صعوبة عملية الترجمة بل وأدت في أحيان كثيرة إلى طمس السمات المميزة للنص الأصلي.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

٢- المراجع الترجمية :

-مجلة الألسن للترجمة

• العدد الثاني يناير ٢٠٠٢

• العدد الثالث يوليو ٢٠٠٢

الناشر : وحدة رفاعة للبحوث و تنمية المعلومات اللغوية و الترجمية ،

كلية الألسن .

٣ - المعاجم :

-المعجم الوجيز ، تأليف مجمع اللغة العربية .

-المعجم الوسيط ، تأليف مجمع اللغة العربية ، الجزء الأول و الثاني ،

الطبعة الثالثة.

-BARAKAT (Hala) - "Guide botanique de L'Egypte Ancienne" - Ed. ESIG
- Egypte - 2002

-Plusieurs auteurs - "Parfums de Plantes " - Ed. ESIG - Egypte -
2002

IX- Roman :

-QUENEAU (Raymond) - "Zazie Dans Le Métro"- Gallimard - Paris -
1972

X- DICTIONNAIRE:

-LE ROBERT 2001

المراجع العربية:

١ - المراجع النقدية التي تناولت في اجزاء منها ، ادوار الخراط و

اعماله:

-سيد حامد النساج ، "اتجاهات القصة المصرية القصيرة" ، ١٩٧٨ ،

-فتحى ابو ربيعة ، "تفكيك الرواية" ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،

.....

-فؤاد دواردة ، " في القصة القصيرة" ، مركز كتب الشرق الأوسط

. القاهرة، ١٩٦٦

-مجموعة من الكتاب ، "الإبداع الروائى اليوم" (اعمال و

مناقشات. لقاء الروائيين العرب و الفرنسيين) ، دار الحوار للنشر و

التوزيع ، سورية ، ١٩٩٤

-مجموعة من الكتاب ، "لقاء الرواية المصرية المغربية . قراءات" ،

المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨

B - REVUES :

- "Exégèse et Traduction " , Revue Etudes de Linguistique Appliquée .
Didier - no. 12 Oct-Dec. - 1973
- "La Traduction Réflexions-Reflets " (Serie d'articles réunis par Bénito Pelegrin) in SUD , revue littéraire bimestrielle - nos.69/70 - Nîmes - 1987
- "Traduire" - nos 190/191 - SFT - France - 2001

C- ARTICLE :

- THIEBERGER (Richard) - Le Langage de la Traduction in "Langages" -
no 28 , Dec.- 1972

IV- Ouvrages consacrés à la linguistique :

- BOUTON (Charles) - " La Linguistique Appliquée " - Que Sais-Je? 3ème
édition corrigée - Paris- 1993
- GOUVARD (Jean-Michel) - "La Pragmatique - Outils pour L'analyse
Littéraire " - Armand Colin - Paris - 1986
- MAINGUENEAU (Dominique) - "Eléments de Linguistique pour le
Texte Littéraire " - Bordas - Paris - 1986

V- Ouvrage consacré à la phonostylistique :

- LEON (Pierre) - "Précis de Phonostylistique : Parole et
Expressivité " - Nathan - France - 1993

**VI- Ouvrage consacré à la sémiologie , ayant servi à la présente
recherche:**

- KOWZAN (Tadeusz) - "Sémiologie du Théâtre" - Nathan - France -1992

VII- Ouvrages consacrés à la psychanalyse :

- DEBRAY (Pierre) et autres - "Neuro-psychiatrie infantile "
Masson - Paris - 1981
- DUGUAY (R.) et autres - "Précis Pratique de Psychiatrie" - Maloine Editeur -
Paris - (SD)
- KOUPERNIK (Cyrille) et autres - "Précis de Psychiatrie" - Flammarion
Médecine-Sciences , Paris , (SD)

VIII- Ouvrages consacrés à la Botanie , ayant été utiles à notre recherche:

BIBLIOGRAPHIE

I- CORPUS :

A- L'ORIGINAL :

ادوار الخراط - حجارة بويللو - دار شرقيات للنشر و التوزيع - مصر -
١٩٩٣

B- LA TRADUCTION:

Edourad Al-Kharrat - Les Pierres de Bobello - Sindbad- Paris -1999
Traduction : Jean-Pierre Milelli

II- Ouvrages critiques où des parties sont consacrées à Al-Kharrat et ses œuvres :

- FARID (Amal) - "La Nouvelle Egyptienne de la Forme Traditionnelle aux Formes Nouvelles " - Les Livres de France - Le Caire - 1982
- Hegazy (Samir) - " Littérature et Société en Egypte : De la Guerre de 1967 à celle de 1973 " - Maisonneuve et Larose - Paris- 1979
- Plusieurs auteurs - " La Littérature Romanesque Egyptienne Traduite en Français : Rencontres " - Galaxie - Le Caire -1990

III- Ouvrages consacrés à la traduction :

A- LIVRES:

- BATAILLON (Laure) - "Traduire , Ecrire" -Arcane 17- Marseille- 1991
- BONNEROT (L.) - "Chemins de la Traduction " - Ed. Didier - Paris-1963
- DELISLES (Jean) et autres - "Terminologie de la traduction" -Amsterdam - John Benjamins - 1999
- Meschonnic (Henri)
 - * "Pour la Poétique de la Traduction - Epistémologie de L'Ecriture poétique de la Traduction" - Gallimard - France - 1973
 - * "Poétique du Traduire " - Verdier - France - 1999
- MOUNIN (Georges) - "Linguistique et Traduction" - Dessart et Mardaga Editeurs - Bruxelles - 1976
- SELESKOVITCH (Danica) - "Interpréter Pour Traduire" - Didier Erudition - Brive - 1986
- TABER (Charles),NIDA (Eugène) - "La Traduction : Théorie et Méthode" - Alliance Biblique Universelle - London, N.Y Stuttgart - 1971

***Perte** : résultat d'une déperdition sémantique ou stylistique plus ou moins grande dans le texte d'arrivée par rapport au texte de départ, qui se manifeste par une réduction des procédés énonciatifs, rhétoriques ou stylistiques, ce qui entraîne un appauvrissement du ton général du texte traduit

***Procédé de traduction** : procédé de transfert linguistique des éléments : : de sens du texte de départ appliqué par le traducteur au moment où il formule une équivalence. L'adaptation, le calque, le chasse-croisé, la compensation, la création discursive, l'emprunt, la périphrase, la recatégorisation sont des procédés de traduction.

***Remémorisation** : opération du processus de la traduction qui remet en mémoire soit une correspondance lexicalisée soit une locution, un proverbe, une expression idiomatique, un vers connu, une citation célèbre.

***Report** : opération du processus de la traduction par laquelle certains éléments d'information du texte de départ qui ne nécessitent pas une analyse interprétative sont transcodés tels quels ou non dans le texte d'arrivée. Les noms propres, les nombres, les dates et les symboles se traduisent généralement par report.

***Servitude** : contrainte

***Signe artificiel**: le signe créé par l'homme ou par l'animal avec la volonté de signifier; émis dans l'intention de communiquer ou de laisser un message

***Signe conventionnel**: signe qui doit sa forme signifiante ou son existence même à des conventions

***Sociolecte** : ensemble des usages d'une langue propre à un groupe ou à un sous-groupe social donné à une période déterminée

***Solécisme**: faute de langue qui consiste à produire une construction syntaxique non conforme à la grammaire d'une langue donnée

***Stratégie de traduction** : stratégie utilisée de façon cohérente par le traducteur en fonction de la visée adoptée par la traduction d'un texte donné

***Symbole** : signe au second degré

***Technolecte** : ensemble des termes spécifiques à un domaine d'activité technique ou scientifique

***Tradaptation** : mot-valise formé à partir des mots "traduction" et "adaptation". C'est un néologisme qui désigne parfois cette stratégie de traduction.

***Traduction idiomatique** : stratégie de traduction qui consiste à produire un texte d'arrivée conforme aux usages établis d'une langue et aux habitudes d'expression spontanée de ses locuteurs natifs

***Traduction littérale** : stratégie de traduction qui consiste à produire un texte d'arrivée en respectant les particularités formelles du texte de départ et qui est habituellement conforme aux usages de la langue d'arrivée du point de vue grammatical.

***Usage** : (en...), v. Mention

***Univers du discours** : ensemble des productions discursives qui sont autant de représentations des croyances, conventions et connaissances du monde que partagent les locuteurs d'une même communauté sociolinguistique et que consciemment ou non, le traducteur mobilise au moment de sa réénonciation.

⁽⁵¹⁾ DUGUAY (R.) et autres - "Précis Pratique de Psychiatrie" - Maloine Editeur - Paris - (SD)-pp.419/420

⁽⁵²⁾ "Traduire" nos. 190/191 - p.24

⁽⁵³⁾ GOUVARD (J.M)-op.cit. - p.20

⁽⁵⁴⁾ Id. p.28

⁽⁵⁵⁾ MAINGUENEAU (Dominique) - op.cit. - p.21

⁽⁵⁶⁾ "Traduire" nos. 190/191 - p.26

LEXIQUE

***Coefficient de foisonnement** : nombre qui détermine la différence de longueur du texte d'arrivée par rapport au texte de départ.

***Complement cognitif** : connaissances extralinguistiques mobilisées par le traducteur au moment où il cherche une équivalence et qui contribuent à la constitution du sens .

***Contrainte** : règle qui limite les choix linguistiques dans une situation d'énonciation donnée

***Hyperonyme**: mot ou terme qui entretient une relation hiérarchique avec un autre mot ou terme dont l'extension sémantique est plus restreinte.

***Hyponyme**: mot ou terme qui entretient une relation hiérarchique avec un autre mot ou terme dont l'extension sémantique est plus large .

***Idiolecte** : ensemble des usages d'une langue propre à un locuteur donné, à une période déterminée .

***Idiotisme**: expression idiomatique . Forme linguistique complexe propre à une langue donnée et sans équivalent littéral dans l'autre langue.

***Interference** : faute de traduction qui résulte d'une ignorance ou d'un défaut de méthode et qui consiste à introduire dans le texte d'arrivée un fait de langue propre à la langue de départ

***Maniement du langage** : actualisation par le traducteur de la double compétence de compréhension et de réexpression du sens des textes de départ .

***Metasymbolisation** . procédé qui consiste dans la symbolisation d'un symbole ayant déjà une existence

***Mention** : un terme pris en "mention" est autonome , c'est-à-dire se désigne lui-même ; tandis que pris en "usage" , il permet de viser un référent.

***Nominalisation**: procédé de traduction qui consiste à transformer une forme verbale du texte de départ en un nom ou un syntagme nominal dans le texte d'arrivée .

***Paire minimale** : deux mots formellement identiques sauf sur un point et différents sémantiquement Ex : Été / Etai

- (21) LEDERER (Marianne) - La Traduction : Transcoder ou Réexprimer in "Exégèse et Traduction", p.10
- (22) MESCHONNIC (Henri) - "Poétique du Traduire" - p.88
- (23) MAINGUENEAU (Dominique) - "Éléments de Linguistique pour le Texte Littéraire" - Bordas - Paris - 1986 - p.78
- (24) Plusieurs auteurs - "La Littérature Romanesque Egyptienne Traduite en Français : Rencontres" Galaxie - Le Caire - 1990 - p.98
- (25) Ibid
- (26) Ibid
- (27) DELISLES (Jean) - op. cit. - p.82
- (28) Id. p. 60
- (29) Ibid
- (30) JARDIN (Pascal) - Vous avez dit liberté ? in "La Liberté en Traduction" - p.74
- (31) MAINGUENEAU (Dominique) - op. cit. - p.37
- (32) MOUNIN (Georges) - "Linguistique et Traduction" - Dessart et Mardaga Editeurs - Bruxelles - 1976 - p.170
- (33) "La Littérature Romanesque Egyptienne", p.70
- (34) Romancière égyptienne, anglophone, résidant à Londres et mariée à un poète anglais. Ses oeuvres rédigées en anglais connaissent un très grand succès en Angleterre. Ahdaf Souweif est la fille aînée de Dr/ Fatma Moussa.
- (35) Ces extraits figurent dans l'article :
- خارطة حب "مصر" ١
اهداف سويف ٢
- publié dans "Le Magazine de Traduction d'Al-Alsun", no.2 - pp.260/261
- (36) TABER (Charles), NIDA (Eugène) - "La Traduction : Théorie et Méthode" - Alliance biblique Universelle - London, N.Y. Stuttgart, - 1971 - p.12
- (37) "Traduire" nos.190/191, p.27
- (38) BONNEROT (L.)- "Chemins de la Traduction" - Ed. Didier - Paris -1963- p.172
- (39) BOUTON (Charles)- op. cit. - p.69
- (40) MESCHONNIC (Henri) - "Pour la Poétique II - Epistémologie de L'Ecriture Poétique de la Traduction - pp.337/338
- (41) BATAILLON (Laure) - "Traduire, Ecrire" - Arcane 17 - Marseille -1991 -p.116
- (42) BARAKAT (Hala) - "Guide Botanique de l'Egypte Ancienne" - Ed. ESIG - Egypte - 2002 -p.50
- (43) Plusieurs auteurs - "Parfums de Plantes" - Ed. ESIG - Egypte - 2002 - p.22
- (44) BARKAT (Hala) - op.cit. - p.62
- (45) Id. p.10
- (46) Id. p.49
- (47) FORTUNATO (Israel) - Traduction Littéraire, Appropriation du Texte in "La Liberté en Traduction" - p.37
- (48) GOUVARD (Jean-Michel) - "La Pragmatique - Outils pour L'analyse Littéraire" - Armand Colin -Paris - 1998 - p.130
- (49) KOUPERNIK (Cyrille) et autres - "Précis de Psychiatrie" - Flammarion Médecine-Sciences, Paris, 1998, p.130
- (50) DEBRAY (Pierre) et autres - "Neuro-Psychiatrie infantile" - Masson - Paris -1981- p.259

son langage et sa couleur locale ne lui soient pas étrangers . Faute de quoi , la traduction devrait être absolument lue et approuvée par un réviseur originaire du pays en question .

Le traducteur doit être également cultivé , talentueux et muni des qualités du chercheur chevronné , afin d'être à même de cerner les moindres particularités de l'oeuvre et d'établir le lien pouvant exister entre la fiction et la réalité , lorsqu'il est question d'une oeuvre autobiographique , historique , etc.

De même , le bon traducteur doit non seulement maîtriser les langues source et cible , mais aussi les fondements de la traduction ; celle-ci étant une science ayant ses propres lois et principes . Force lui est donc d'adopter une méthode scientifique unique dans son opération traduisante; uniformiser le lexique et les procédés traductionnels au cas où l'acte traductif serait accompli par plusieurs personnes .

Telles sont les principales recommandations que nous adressons à tout traducteur soucieux de préserver l'exotisme d'une oeuvre , telle :

" Les Pierres De Bobello " .

(1) "Traduire" nos 190/191-SFT- France - 2001 - p.23

(2) LEON (Pierre) - "Précis de Phonostylistique . Parole et Expressivité"
Nathan - France - 1993 - p.199

(3) Ibid

(4) Id. p.200

(5) SELESKOVITCH (Danica) - Le Mécanisme Du Langage à Travers la Traduction in "Interpréter Pour Traduire " , p.260

(6) DELISLES (Jean) et autres - " Terminologie de la Traduction " - Amsterdam- John Benjamins - 1999-p.52

(7) BOUTON (Charles) - " La Linguistique Appliquée " - Que Sais-je? 3ème édition corrigée - Paris - 1993 - p.61

(8) DELISLES (Jean) -op.cit. - p.91

(9) THIEBERGER (Richard) - Le Langage de la Traduction in "Langages" , no. 28 - 1972 - p.77

(10) MESCHONNIC (Henri) - "Poétique du Traduire " - Verdier - France -1999- p.23

(11) FORTUNATO (Israel) - Pour une Nouvelle Conception de la traduction Littéraire : Le Modèle Interprétatif in "Traduire" no.190/191 - p.14

(12) LEON (Pierre) -op.cit. - pp.201/202

(13) Id. p.203

(14) Le Robert 2001

(15) PIERRE (Leon) - op.cit. - p.255

(16) QUENEAU (Raymond) - "Zazie dans le Métro " - Gallimard - Paris - 1972 .

(17) LEDERER (Marianne) - La Traduction :Transcoder ou Réexprimer ? in "Exegese et Traduction " -p.24

(18) MESCHONNIC (Henri) - "Poétique du Traduire" - p.85

(19) LA TRADUCTION. REFLEXIONS REFLETS nos. 69/70 - SUD -Nîmes -p.21

(20) PIERRE (Léon) -op.cit

Au terme de la présente étude , il ressort que la caractéristique la plus saillante de l'écriture Kharratienne , est la spontanéité . Bien que jugée par les critiques contemporains comme renfermant certains aspects post-modernistes , l'écriture d'Edouard El-Kharrat se distingue par son naturel et son réalisme . Elle passe pour un miroir reflétant l'image typique du monde et des êtres . C'est une écriture faisant parler chacun à sa manière , reproduisant les moindres aspects culturels et traditionnels propres aux groupes d'êtres dépeints dans la diégèse , adjoignant au fond, la forme qui lui sied le plus , diversifiant -dans ce dessein -le vocabulaire; allongeant ou raccourcissant le patron phrastique , fouillant dans les profondeurs des connaissances et de la mémoire pour en dégager ce qui serait le mieux capable de servir l'oeuvre .

Une telle écriture ne saurait trouver son correspondant exact que dans une traduction aussi spontanée. Spontanée dans la mesure où son émetteur mobiliserait la visée , la stratégie et les procédés aptes à faire de la traduction une copie "pro forma" de l'original . Pour ce faire , nous allons tenter de dresser la liste des recommandations que nous jugeons utiles à suivre lors de la reproduction des "Pierres de Bobello" ou de tout roman exotique .

Le roman exotique est le porte-parole de la nation qui y est brossée. Il met en relief la couleur locale d'un pays , le mode d'expression de ses citoyens , leurs habitudes et coutumes . Dans pareil cas , aller très loin dans la préservation de l'étrangeté de l'oeuvre n'est pas un choix mais une obligation qui s'impose au traducteur ayant à transmettre l'original à un peuple enraciné dans une langue/culture fort distante . Dans cette même optique , le traducteur ne doit pas être traditionnel ni classique dans son langage ni dans les procédés traditionnels qu'il adopte . Il lui incombe , au contraire , de renoncer à tout ce qui entraverait l'acheminement de l'image initiale . Il lui faut rendre le familier par du familier , le populaire par du populaire , le grossier par du grossier , la phrase-bloc par une phrase similaire .

Or restituer la couleur locale ne devrait pas aboutir à une traduction nébuleuse , transgressant les lois d'informativité , de communicabilité et d'appréhension . Le recours aux notes infrapaginales , aux présentations , aux postfaces et aux glossaires -sans en abuser- ne serait pas inutile mais servirait à parer à toute ambiguïté et à tout risque d'incompréhension.

La mondialisation prédominant notre ère , vise en premier chef , à estomper l'identité des nations pauvres et en développement . Aussi , le traducteur d'une oeuvre exotique devrait-il être avisé , dans le sens de faire sien l'objectif d'imposer aux nations hégémoniques , les faits de culture et de tradition propres aux peuples relégués au second plan , voire intégrer , dans la mesure du possible , quelques-uns de leurs idiotismes et particularités langagières , dans les langues cibles moyennant le procédé d'emprunt.

Pareille tâche ne pourrait être assumée par un traducteur ancré d'origine dans une langue/culture différente de celle de l'oeuvre à traduire. Aussi recommandons-nous que la traduction d'une oeuvre exotique soit prise en charge par une personne appartenant à la même langue/culture de l'oeuvre ou du moins ayant passé un long séjour dans le pays dépeint dans la diégèse . Et ce , afin que

interprétation sémantique appropriée de l'indexical "je". Il ne s'agit pas d'un cadre référentiel propre uniquement à l'énonciateur interne, mais d'un cadre commun aussi bien à l'énonciateur qu'au locuteur/auteur. Dans toutes les occurrences précitées, le référent indexé par le pronom sous-entendu (Li), est bel et bien l'auteur. Dans tous ces passages, le cachet du récit change : de simplement descriptif, il devient narratif, en ce sens qu'il se teinte d'un lyrisme tout intérieur qui se substitue à la simple représentation du monde extérieur. De fait, il serait faux de penser que la manière d'écrire d'Edouard El-Kharrat n'engage qu'un processus de focalisation externe présentant *"de l'extérieur un personnage dont on ne connaît pas les sentiments"*⁽⁵⁵⁾. Un processus de focalisation interne est invoqué dans tout roman Kharratien pour répondre à l'épanchement lyrique qui y véhicule.

Une autre information vient également assurer ladite interprétation sémantique. Il s'agit de la note présentée par l'éditeur à la fin du roman, celle avançant que Bobello est un site archéologique auquel Kharrat s'attacha grandement il y a environ cinquante ans, lorsqu'il vivait à Tarrana, village natal de ses grands-parents. La même postface indique également que l'œuvre rapporte des événements réels émanant de l'inconscient. C'est là une manifestation de paratextualité d'une très grande utilité sémantique. Elle se propose de présenter au récepteur une information lui permettant de cerner aisément le cachet autobiographique du roman, même si celui-ci inclut également -suivant la postface de l'éditeur- des événements qui ne se sont peut-être jamais déroulés.

Une présentation ou une postface avançant des notes similaires n'aurait pas été inutiles non plus dans la version française. La paratextualité aurait également aidé le récepteur second à mieux cerner la nature du cadre référentiel et à s'assurer que le pronom indexical "je" et les autres marqueurs autobiographiques réfèrent à l'auteur lui-même. La note présentée par l'éditeur de la version française n'a pas souligné avec autant de précision et de rigueur, le cachet autobiographique de l'œuvre. Elle s'est limitée à la simple présentation de l'histoire, ne s'attaquant à son éventuelle correspondance à la réalité, que par le biais d'une indication fort succincte, pouvant être entièrement inaperçue par le récepteur second.

Etant le seul à saisir l'importance de la paratextualité à l'étape de la réception, le traducteur aurait du donc s'aligner sur l'édition arabe et intervenir par le biais d'une postface aussi fonctionnelle afin que le récepteur second soit aussi sensible à la présence de l'auteur à l'intérieur de son œuvre, et se rende compte que ce Moi adolescent n'est autre que l'auteur lui-même, ou plus précisément ce que l'auteur était un de ces jours. Dans le présent cas, *"l'auteur est écrit autant qu'il écrit. [bien des] éléments ont [peut-être] à son insu voix au chapitre : (...) l'inconscient, tout un substrat mental a [sciemment ou inconsciemment] passé dans son écriture"*⁽⁵⁶⁾.

Le pronom sous-entendu (انا) perçu en arabe dans les énoncés :

اثارتني - لم اصنع - الولد الذي كتبه - هاجمني - ساورتني - تجسدت لي

et rendu en français par le pronom personnel de conjugaison " je " , s'interprète linguistiquement comme un pronom indexical renvoyant à un narrateur conçu comme l'instance énonciative première du roman . Or si l'interprétation linguistique du pronom est évidente , son interprétation sémantique qui *"consiste à identifier le référent visé par l'occurrence de l'indexical en contexte"*⁽⁵⁴⁾ , dépend des informations accessibles au récepteur . Ces informations sont multiples :

- Marque indexicale à laquelle s'ajoute un attribut renseignant sur l'origine de l'énonciateur ; origine identique à celle de l'auteur lui-même :

"bien que je fusse Alexandrin" (و مع اني اسكندراي)

- Marque indexicale accompagnée d'un groupe nominal renseignant sur l'âge prédominant de l'énonciateur dans la diégèse:

"Moi le garçon de treize ans (p.103), (انا الصبي في الثالثة عشرة) ص ١٣٠

et suivie à la page 145 d'un indice temporel permettant , par un petit calcul, de déduire l'identité de l'énonciateur interne (le narrateur) avec l'énonciateur externe (l'auteur) :

Date de la publication du roman	1993	1993	Date de publication
Indice temporel avancé dans les	- 1939	-1926	Date de naissance
			De l'auteur
Séquences où sont rapportés les			
Souvenirs d'adolescence .	54	67 ans	Age de l'auteur à la
			publication du
Age du narrateur dans ces	+ 13		roman
Mêmes séquences .			
Age du narrateur dans le temps	67 ans		
Présent ; temps de l'écriture du roman			
En 1993 .			

- Marque indexicale s'inscrivant dans un cadre temporel beaucoup plus avancé , renseignant sur l'âge de l'énonciateur dans le temps présent :

(أول مرة ادرك و انا في مساء العمر) ص ١٥٦

"C'est la première fois que je me rends compte , au soir de ma vie ..."(p.129) , (soit à l'âge de 67 ans , tel que nous venons de le démontrer).

Les informations présentées dans le texte arabe permettent donc au récepteur premier de cerner la nature du cadre de référence et d'accéder à une

<p>أكن قد رأيتهن في السينما بعد - مثل التي أثارتني و تجسدت لي ، و صاورتني بها لذات الصبا الأولى ، و هاجمتني بها القذف السري شبه الطفولي (...) اسمها سعاد فهمي (...)) بكارينو مونت كارلو ، و مع اتني إسكندراي فلم أكن قد عرفت من هذا الكازينو الا لافتة على الكورنيش . (ص ٣٤)</p>	<p>les avais pas encore vues au cinéma - comme celle qui m'avait excité , s'était incarnée devant moi et grâce à laquelle je m'étais enivré des premiers plaisirs de l'adolescence , saisi d'une innocente éjaculation presque enfantine [...] Elle s'appelait Souad Fahmi , de la troupe de Beba au casino Monte-Carlo , et bien que je fusse Alexandrin , je ne connaissais de ce casino qu'une enseigne sur la corniche. (p.17)</p>
<p>" قلت لها : خضرة ، قشري لي كوز : Ex3 درة كمان ، و حياة عينيك " . كانت في نظرها الى الرئد الصغير الذي كتته مؤامرة و تواطؤ ، و جرة المرأة التي تعلم الصبي كيف يعرف ذكوره . (ص ٤٤)</p>	<p>"Khadra épluche-moi encore un épi de maïs , s'il te plait " , lui dis-je . Il y avait dans son regard sur le jeune enfant que j'étais de la connivence ainsi que de l'audace de la femme sachant rendre un garçon conscient de sa virilité . (p.26)</p>

Dans ces exemples , la sexualité incarnée dans des fantasmes et des recherches hétérosexuelles , peuplent la vie psychique de l'énonciateur interne . Celui-ci se confond , en grande partie , avec la personne de l'énonciateur externe , autant dire avec l'auteur lui-même . Il en est l'image brossée sciemment ou inconsciemment par "le locuteur" , terme employé par Gouvard pour désigner l'auteur . De fait, le traducteur d'El-Kharat doit savoir qu'il ne traduit pas un texte mais un auteur . Il est vrai qu'il n'existe pas toujours une adéquation parfaite entre l'un et l'autre, " on peut s'éprendre d'un texte , le trouver sublime et constater qu'il est le produit d'une personnalité qui ne lui correspond en rien ou très peu"⁽⁵²⁾ . Or ceci n'est point le cas des oeuvres Kharratiennes où un lien très étroit est toujours perçu entre l'écrivain et le narrateur . La présence de l'auteur se manifeste -dans ce roman - au travers d'une narration de nature intradiégétique voire autodiégétique , du fait qu'elle jette un éclairage intense sur une période déterminée de la vie du locuteur/auteur . Cette adéquation auteur/narrateur est perceptible dans le présent roman par un certain nombre de marques , tel le recours à la modalité indexicale activant "une procédure de référence directe en direction des énonciateurs "⁽⁵³⁾

E- LE MOI ADOLESCENT:

A la manière d'un Marcel Proust, Kharrat se dévoile complètement dans ce roman. Et à la manière d'un roman à la Marcel Proust, ce roman engage une technique temporelle où le présent ne se suffit pas à lui-même mais se trouve chargé de souvenirs, de tout un passé qui se maintient présent dans l'inconscient de l'être .. malgré les années .. malgré l'écoulement du temps et la proximité du crépuscule de la vie. C'est un roman où les séquences temporelles s'emboîtent de façon anachronique, éveillant tout un ensemble d'impressions, de sensations et de souvenirs qui confèrent de l'épaisseur et de la densité à l'oeuvre. Mais par dessus toutes ces séquences, une seule occupe la majorité de l'espace diégétique et retient, par ce fait même, notre attention : celle où le Moi était encore ... adolescent.

Période de déséquilibre par excellence, l'adolescence est : *"la [phase] de la vie au cours de laquelle l'enfant devient adulte"*⁽⁴⁹⁾, *"[sa] puberté entraîne des modifications importantes (...) poussée de croissance, transformations du corps, acné ; chez la fille, les premières règles ; chez le garçon, les premières éjaculations fécondes. (...) Le corps devient un instrument à part entière, imposant ses propres lois notamment sur le plan sexuel"*⁽⁵⁰⁾

La sexualité est en effet ce qui préoccupe le plus l'adolescent. A en croire les psychiatres *"Les préoccupations sexuelles [de l'adolescent] s'exacerbent et s'expriment de manières polymorphes : regain de la masturbation, attirance homosexuelle, recherches hétérosexuelles, reveries et accentuation de la pudeur"*⁽⁵¹⁾. Les recherches hétérosexuelles et les rêveries sont en effet les deux éléments les plus distinctifs du roman, objet d'étude, tel que le démontrent les exemples suivants :

Original	Traduction
<p>لم أصنع غراماً قط في حقيقة الأمر إلا مع خيالات جسمانية . حتى في عز التجسد و الأرضية كن تخيلات . أما صواعق الحب و العشق التي انتفضت علي - كما يقال - فقد ضربتني ثلاثاً .</p> <p>(ص ٣٥)</p>	<p>Je n'eus jamais d'amour en vérité qu'avec des fantômes charnels . Même au comble de l'incarnation et du concret, elles étaient des fantasmagories . Quant aux foudres de la passion - comme on dit - elles me frappèrent à trois reprises.</p> <p>(p.18)</p>
<p>لماذا تصوره اذا ساحة فيحة و فيه خاوية : Ex2 تقريباً ، مبلطة بـ بلاط صقيل ، و فيه بيانو عريض حداً علي منصة عالية جداً ، و راقصات مثل اللاتي فتتن صورهن في المجلات - لم</p>	<p>Pourquoi donc me l'imaginai-je comme une vaste place presque vide , recouverte de dalles lisses, avec un piano très large sur une scène très haute , et des danseuses pareilles à celles dont les photos m'avaient séduit dans les revues - je ne</p>

<p>أنجولاً و معتقلات الميه الميه و الأنصار (١) و الأنصار (٢) و الأنصار الى ما لا نهاية في النقب في البوسنة و الهرسك و في صور و صيدا في نيوكاسل و نيويورك في ارض الحرب و الضرب و خراب الروح الذي لا ينتهي تاريخه المتقطر ابدا بالدم المسفوح سدى . (ص ١٤٧)</p>	<p>Saïda . à Newcastle et New-York , dans la terre de la guerre , des coups et de la destruction de l'ame dont l'histoire , toujours degouttante du sang versé en vain , ne finit jamais . (pp.120/121)</p>
---	--

Dans cet exemple , la relation point de vue est clairement épistémique. L'instance énonciative embrasse différents endroits qu'il est impossible de percevoir simultanément . De multiples noms de lieux sont avancés , reflétant un savoir étendu sur la région mais aussi sur les autres contrées du monde . Grâce au procédé de report , le texte d'arrivée laisse dégager la même modalité épistémique d'accès au monde . Le récepteur second perçoit la richesse culturelle de l'émetteur aussi clairement que le récepteur premier .

Le lexique d'El-Kharat relève donc d'une culture très riche . Nous pouvons même dire -tel que nous venons de le voir - qu'il en est l'instrument de symbolisme; symbole d'un Moi savant qui ne cesse de fouiller dans les profondeurs de ses connaissances pour en dégager ce qui serait capable d'assumer un rôle fonctionnel dans la diégèse . Cependant , le savoir n'est pas la seule source nourrissant le texte Kharratien . Celui-ci se nourrit également de la source autobiographique permettant de rapporter des expériences et des aventures d'un Moi qui était un jour ... adolescent .

culture se dévoile également à travers la relation point de vue épistémique que développe son texte .

A en croire Jean-Michel Gouvard , la relation point de vue sert à *"dénommer le type de rapport qu'entretient l'énonciateur avec le monde qu'il représente par le fait même de son énonciation"*⁽⁴⁹⁾. Chez Edouard El-Kharat , la relation point de vue devient par moments épistémique reposant sur un savoir et une connaissance élargis , tel qu'il se présente dans l'exemple suivant:

Original	Traduction
<p>فهل يجرؤ الجمع اللغوي ان يعمل علي تنقيح اسماء بلاد و قري مثل نضابا تادرس و كوم زمران و منية الحيط و كفر العنة و كنيسة شراطو و سيد الاقليتي ان لم يعمل على محوها تماما (...) قطعان الأسرى الطليان تسير بلا انتهاء على الطريق المذكوك في الصحراء الغربية ، انتهى رهانهم و اسلموا ايديهم الى خواء الرمل الذي لا حدود له الاسير الشهير الذي يخرج من خندقه يهوى على حذاء ايانكي يقبله و الدبابات و المدركات تسحق الآلاف تلفنهم أحياء في خنادقهم و معاقلم تحت الأرض الأسرى و المشردون و القتلى بالملايين - و بالأحاديث الذي يعدل الواحد الفرد منهم دائماً اية ارقام مهما كانت فلكية - في كمبوديا الخمير الحمر و في اوحادين في جبال کردستان و سفوح كشمير في المكسيك و شيلي و سهول السلفادور في كاتنجوا و في زيلع و هرر و متسوخ في روديسيا و في الكونغو البلجيكية في كرواتيا و في نلجورنو كاراباخ في سويتو و في القدس في احراش</p>	<p>L'académie de langue arabe allait-elle rectifier des noms de bourgs et de villages comme Nidbada Tadrus , Kom Zamrane , Minia Al-Hayt , Kafr Al-Ata , Knisat Chabrato et Sayyid Al-Iqliti , voire les remplacer ? (...) les troupeaux de prisonniers italiens marchant sans fin sur la piste du desert occidental , une fois leur pari joué , ils s'étaient rendus au vide illimité des sables , le fameux prisonnier sorti de sa tranchée qui se jette aux pieds du Yankee et les embrasse , les chars écrasent des milliers d'hommes enterrés vivants dans leurs tranchées ou leurs prisons souterraines , les prisonniers , les réfugiés et les tués par millions ou par dizaines qui sont des personnes , aussi astronomiques que soient leurs nombres , au Cambodge des Khmers rouges , en Ogaden , dans les montagnes du Kurdistan , au pied du Cachemire , au Mexique , au Chili et dans les plaines du Salvador , au Kantaga , à Zéli , au Harar , et à Massaoua , en Rhodésie , au Congo belge , en Bosnie-Herzégovine , en Croatie , dans le haut-Karabakh , à Sweto , à Jérusalem , dans les forêts d'Angola , les camps de Mie-Mie et d'Al-Ansar1 , d'Al-Ansar2 et d'Al- Ansar à l'infini au Neguev , à Tyr et</p>

signifie soit clairement et directement assimilé par le récepteur occidental. Parmi les quatre termes précédemment avancés , (*السنط*) a été le seul à avoir trouvé son répondant exact dans la traduction : "l'acacia", cet arbre *"que les Egyptiens anciens ont (...) utilisé (...) comme bois de combustion dès l'époque préhistorique (...) [et] pouss(ant) au bord des routes agricoles autour du Caire (Saqqara, route du Delta...)"*⁽⁴⁵⁾

Suivant les définitions scientifiques avancées supra , nous pouvons déduire que les noms de plantes cités dans les "Pierres de Bobello " ne relèvent pas de l'arbitraire mais font figure de signes . Ce sont des signes ayant pour référent générique /plante/ . Mais au niveau supérieur et d'après les définitions susmentionnées , nous pouvons y voir des signes au second degré , autant dire des symboles* renvoyant à l'idée du site archéologique ; symboles de Bobello . Un nouveau processus de symbolisation peut alors venir les élever à un troisième niveau , celui d'une réalité abstraite plus vaste , à savoir l'époque greco-romaine mais aussi et surtout l'Egypte ancienne . Dans ce processus de métasymbolisation* , le signe botanique est donc par ricochet , symbole de l'époque greco-romaine et plus particulièrement symbole de l'Egypte Ancienne par lesquelles l'auteur est certes fasciné . N'a-t-il pas ancré le déroulement de son histoire dans Bobello , défini dans une préface correctement rendue en français , en ces termes :

" Site archéologique , connu également sous le nom de cimetière des coptes , sur une colline proche du village de Tarrana (l'ancienne Terenouthis) , au nord d'Al-Khattatba , dans le département de Beheira dont la préfecture est Kafr Daoud

C'est un lieu habité depuis la préhistoire . Dans la haute antiquité , ce fut un centre du commerce des caravanes reliant le delta du Nil au désert de la Lybie . Il était alors célèbre à cause du précieux sel de Natron . Au temps des pharaons , ce fut un lieu de culte d'Isis . A l'époque greco-romaine , il devient une caserne ainsi qu'un temple dédié à Apollon , d'où son nom : Bobello .

On y a découvert quelques six cents tombeaux où gisaient cinquantes squelettes , tous marqués d'entailles de haches et de flèches."⁽⁴⁶⁾

Dans ce roman , la plante-signe fait donc figure de symbolisant renvoyant indirectement au symbolisé abstrait qu'est l'époque antique qui exhale les parfums du mystère , du charme et de l'éblouissement . Parfums que ne pourrait ressentir qu'un récepteur lucide , cultivé et conscient de la qualité symbolisante de ces plantes-signes .

Ce processus de métasymbolisation se dégage aisément du texte source , tandis qu'il se heurte dans la traduction aux besoins de clarté et de précision recommandés par Fortunato Israel : *"Le traducteur doit être aussi rigoureux , aussi exact que possible"*⁽⁴⁷⁾ . Rigueur estompée par l'emploi de l'appellation latine "Nymphéas" ; et exactitude négligée par l'usage d'appellations botaniques non pertinentes , tel le nom "Nerprun" .

La richesse culturelle d'El-Kharraat ne se manifeste pas uniquement par le choix du réseau lexical reflétant une modalité perceptuelle d'accès au monde . Sa

D-LE MOI SAVANT:

Edouard El-Kharrat n'est pas un simple écrivain relatant des histoires et mobilisant, pour cette tâche, les mots les plus usités. Loin de s'en tenir à ce stade commun à beaucoup d'auteurs, Kharrat le dépasse pour atteindre un autre plus profond et plus singulier. Celui où l'écriture adoptée témoigne non seulement d'un talent littéraire mais aussi d'un savoir très vaste et d'une connaissance portant sur les divers domaines de la vie. La force du présent texte ne tient pas seulement à la beauté de son style mais aussi à la précision technique des termes employés, dans maintes occurrences. De fait, son champ lexical qui se révèle être d'une extraordinaire richesse, renferme des technolèctes* spécifiques à différents domaines dont la botanique. Nous voyons l'auteur mêler à plusieurs reprises, les mots ordinaires à d'autres relevant d'un lexique plus spécialisé, celui des arbres et des plantes. Ainsi, pouvons-nous lire :

Original	Traduction
السنت (ص ٣٩)	L'acacia (p.22)
النبق (ص ٣٩)	Le nerprun (p.22)
الجميز (ص ٣٩)	Le sycomore (p.22)
البشنير (ص ١١١)	Le nymphéas (p.87)

Or dans son opération traduisante, le traducteur n'a pas toujours opté pour un technolècte correcte. Conformément aux guides botaniques,

(النبق) n'est pas le nerprun mais le Jujubier, un arbre marqué par *"sa haute taille, ses longues tiges et ses feuilles persistantes (...). Ses feuilles sont ovales, d'un vert soutenu et ont à leur base de petites épines recourbées (...). Des restes de fruits et de graines du jujube ont été trouvés sur plusieurs sites archéologiques de l'époque préhistorique. les Égyptiens anciens aimaient le goût du jujube, consommé frais, sec ou moulu en farine."*⁽⁴²⁾ De même, "Sycomore" n'est pas l'appellation scientifique exacte de l'arbre (الجميز), lequel trouve son correspondant minutieux dans "Figuier Sycomore", arbre qui *"tenait une place importante dans l'Égypte ancienne"*⁽⁴³⁾. Quant à (البشنير), le traducteur a réservé une traduction risquant d'être incompréhensible; "Nymphéas" étant l'appellation scientifique latine attribuée à cette *"plante hydrophile (...)[qui] était bien connu(e) et très apprécié(e) par les Égyptiens anciens [...] et dont des restes (...) ont été retrouvés dans des tombes de la XVIIIe dynastie et de toutes les époques jusqu'à l'époque romaine"*⁽⁴⁴⁾. Le traducteur aurait dû maintenir l'appellation française réservée d'ordinaire à cette plante : le Lotus, afin que son

semblables . Mais se permettre de s'ingérer dans le style de l'auteur sous prétexte de "l'améliorer" ou de le soumettre aux contraintes de LA et aux attentes de ses destinataires , n'est nullement acceptable ; tant ce style est émis dans un dessein fonctionnel . D'autre part , nous ne savons pourquoi le traducteur s'est rebellé contre la texture de la langue source , alors qu'il l'a dans une large mesure respectée dans le premier exemple avancé ?! Du moment qu'il a su lire le texte , force lui était de suivre une méthode unique dans son opération traduisante . La traduction - nous y insistons - est une science ayant ses principes et ses lois , non un domaine permettant des pratiques subjectives , inharmoniques et non fondées .

Si le traducteur s'était attelé à reproduire littéralement* la texture de LD , à adopter là encore une visée foncièrement sourcière , il aurait certes réalisé l'équivalence dynamique qui se définit *"en termes du degré avec lequel les récepteurs du message de la langue d'arrivée répond substantiellement de la même façon que les récepteurs de la langue de départ"*⁽⁴⁰⁾

L'étude du patron phrastique a fait valoir la nécessité pour le traducteur d' *"être conscient de son style"*⁽⁴¹⁾ , lequel devrait mimer celui de l'auteur ; exigence à laquelle le traducteur devrait également se plier pour pouvoir reproduire une des faces louables de l'auteur à savoir son Moi savant .

بشر خصيانك يخرونك بالصندل والعنبر
والطيوب من وراء حجارة يربيلو عقب البخور
الحريف فيه تن حذاب يطرق عنقك تطير حبال
البخور ودخان المحارق سحبا مهددة قلت
حجارة فوق حجارة ؟ إلى متى تظل ترتفق
الأنقاض ؟ بمامة مقصورة الجناح ومحلقة لا
تسقط الكبش النطاح الكبش النطاح يطاردك
بلا هراة يضربك بقرنين لا تنكسر حفافها
المديبة الجاموسة تملأ خروعا بالبن المشكوك
فيه قوامك الإخى مضروب بالعوار صفحة الماء
تطفو عليها أوراق البطيخ العريضة أعواد الذرة
الناشقة تنقلب وتدور في حلقات حاشيتك غير
للنظرة اوقات التعاء والنكبات كل الرباطات
مفكوكة وكي الأنشراطات محولة نوار البرتقال
فيه بشرى لعب الغرام على المصاطب المظلمة
نداء نيران اخضب في الأفراخ والكوانين .

(ص ٧٢)

eunuques : ils te parfument de santal ,
d'ambre et d'aromes derrière les ruines de
Bobello , le parfum âcre de l'encens à la
puanteur attirante orne ton cou , les
colonnes d'encens et de fumée s'envolent en
nuages perdus . "pierres sur pierres ? , me
suis-je dit . Jusqu'à quand les ruines
s'amoncelleront-elles?" Palombe à l'aile
coupée et à la patte baguée , ne tombe pas!
Le bouc violent te poursuit sans relâche et
te frappe de ses cordes solides bordées de
poils , la bufflesse a les pis gonflés d'un lait
douteux , ta taille divine est entachée de
vices , à la surface de l'eau flottent de larges
feuilles de pastèque et des tiges de maïs
sèches se renversant et tournoyant . ton
cortège invisible dans la joie comme dans
la peine , tous liens déliés et tous rubans
dénoués , les fleurs d'oranger portant la
bonne nouvelle , le badinage sur les bancs
obscurs , l'appel des feux de bois dans les
fours et sur les grilles .

(p.51)

Pourquoi avoir divisé la phrase en trois séquences alors qu'elle se présente dans la langue de départ en un seul bloc ? Il est vrai que l'arabe , est par nature une langue prolixe contrairement au français qui se veut laconique . Cependant , lorsque cette prolixité est intentionnellement intégrée dans le texte source et se trouve détentrice d'un sens et d'un rôle fonctionnel , il convient au traducteur de rompre avec la tradition traductionnelle avançant que : *"La traduction a (...) pour objet de rendre le message et non la forme"*⁽³⁹⁾ , d'autant plus que le récepteur français est familiarisé avec ces longues phrases qui nous rappellent celles d'un Marcel Proust et d'un Michel Butor . Même au cas où cette écriture n'aurait pas existé dans la littérature française , le traducteur devrait également l'intégrer dans le texte d'arrivée afin que le récepteur second soit conscient du mode d'expression et d'écriture de cet auteur égyptien . En pareil cas , la réaction du récepteur ne devrait aucunement préoccuper le traducteur : qu'il l'accepte ou refuse , qu'il en fasse l'éloge ou lui adresse des critiques , ceci n'importe point ; l'essentiel est que ce récepteur a su comment écrit tel auteur et en quoi se distingue-t-il de ses

Cette phrase-bloc où les rapports articulatoires entre les différents segments de l'énoncé ne sont pas explicitement marqués, où la juxtaposition est entièrement absente et où la description se révèle être fort rigoureuse, est l'un des aspects stylistiques et esthétiques de l'écriture kharratienne. Ce genre de phrases accompagné toujours la modalité perceptuelle du récit, celle fondée sur une focalisation externe, sur une appropriation du monde environnant. Ce genre de texture est constitutifs des passages qui s'intègrent dans le texte pour faire davantage valoir sa force d'évocation et d'expressivité.

La traduction a dans une large mesure reproduit cet aspect mais sans pour autant conserver toute sa spécificité. L'absence de ponctuation marquant d'une forte empreinte le texte source n'a point été respectée dans le texte d'arrivée qui a privilégié l'emploi de la juxtaposition. Par ce fait, le traducteur a trahi dans une certaine mesure LD. La ponctuation qu'il a employée adoucit l'impression de force lourdeur et de complexité que reçoit le lecteur de l'original. Celui-ci se trouve d'un coup emporté par une vague de mots d'un registre fort soutenu, étroitement accolés les uns aux autres; des mots que rien ne vient séparer... absolument rien. Tandis que la lecture de la phrase d'arrivée permet, tout de même, la prise d'un certain souffle; une certaine pause y est autorisée à la perception de chaque virgule. L'impression originale est donc plus forte et plus poignante que celle dégagée du texte cible. Pourtant, celui-ci aurait pu être chargée du même pouvoir d'étonnement, si le traducteur s'était fidèlement soumis à l'absence de la juxtaposition. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait? pourquoi n'a-t-il pas adopté une visée, à cent pour cent, sourcière? pourquoi n'a-t-il pas abondé totalement dans les sens de L. Bonnerot soutenant que "ce qu'il faut atteindre, c'est l'identité non pas seulement d'expression mais d'impression"⁽³⁸⁾. "Chaque langue a sa démarche propre et son génie intrinsèque", pourrait dire le traducteur. Mais être fidèle aux moindres aspects de l'écriture source, ne porterait aucunement atteinte ni à cette démarche ni à ce génie. Ceci ne constituerait pas une interférence* structurelle et syntaxique mais une reproduction fidèle d'un mode d'écriture actualisant le style d'Edouard El-Kharrat. Sinon que différencierait El-Kharrat des autres écrivains? Pour la même raison, nous jugeons impertinente, la traduction présentée pour le passage suivant où l'auteur engage par contre le procédé de juxtaposition:

Original	Traduction
ست الخماسين بت غيوم الطرانة الشتوية سحبها القائمة تلقى ظللا متموجة ، ثعبانين للواء ، وردتي السوداء شركتها في شفتي جرحها مفتوح لا يرم قلت لن أضمه أدع الدم يتر حتى يجئ الصبح الذي لا إيدان له بمجي جارية حلب للبنولة طوعا أو قسرا ، للومس التي لم يمسسها	Mère des vents du sud, fille des nuages hivernaux de Tarrana qui jettent des ombres ondoyantes , tu altères l'eau , rose noire dont l'épine m'a percé la lèvre en y laissant une blessure béante , inguérissable : j'ai dit : je ne la panserai pas , je laisserai le sang couler jusqu'à ce matin sans appel à la prière . jusqu'à la venue d'une courtisane d'Apis qui se donne de gré ou de force , la prostituée que n'a pas touchée la peau de tes

قرقرة السقنقور وهو يشق ثبج الليل والنيل
 بقبقة الماء الذي ينفق شقين اذ يخرهما
 قضيه للتوازيان المنبتقان من بطن هسى درع
 سلحفاة زمار الأمان المستكنة في الزرية ورفرة
 جناحها اللذين يضربان بلا جدوى عقيمين
 كأجنحة النعام شخب حليب الكيش الذي له
 ضروع الجاموسة متلاحقة منتصبه كثيرة
 ينصب منها اللبن السخن الأبيض ويخرخر في
 الطاحن الفخار الذي لا يمتلئ قط طول الليل
 نقيق الضفادع في قرار المساقى لها مناقير
 اللقالق تنقر بها لحم القراميط الزرقعة على
 القيعان خوار بقر الوحش المرقط القابع في ماء
 الجرن فاتحا فك فرس الشهر المنهوم يلتهم
 حبات البطيخ الضخم الخبلى بخرودة اللحم
 النضيج قانية الاحمرار كزير الثعبان العظيم إذ
 يزحف في الحقول بمائة قدم مدبة صغيرة يحك
 التربة القاحلة ويعرثها للتخصيب حتى الصباح
 خوات العقاب الساقطة على زروع البرسيم
 على الرياح لها فم حوت بانيا لا عداد لها
 تسف حيوب الذرة وتكشطها من على
 كيزانها وتشطف صغار السمك من الماء ضيلج
 الثعلب الضخم انقار في زروع القطن يمدق
 الأرض بخرطومه القوي المفتول يدوس يخفى
 الجمل على الوار يعار الماعز الذي له فك
 تمساح له سيف حاد ممزود شعث صوت
 شقة شجرة نيق العريضة أمام البيت .

(ص ١٤٤/١٤٥)

un pied sur le bord de l'aire scintillante
 d'argile molle , le borborygme du
 scinque qui fend le milieu de la nuit et
 le Nil , le clapotement de l'eau qui se
 divise en deux parties que sillonnent
 ses deux verges parallèles sortant d'un
 ventre qui est une carapace de tortue ,
 le cri de l'ânesse rentrant à l'étable , le
 papillotement de ses ailes qui battent
 inutilement , longues comme des ailes
 d'autruche, un filet de lait jaillissant du
 pis du bélier aux nombreuses côtes
 parallèles et saillantes de bufflesse d'où
 se deverse le lait chaud et blanc coulant
 dans le plat de terre cuite tout au long
 de la nuit sans jamais le remplir , le
 coassement au fond des canaux des
 grenouilles aux becs de cigogne avec
 lesquels elles picotent la chair des
 clarias glissant au fond des rigoles , le
 mugissement des vaches sauvages
 mouchetées cachées dans l'eau de l'aire
 ouvrant une machoire avide
 d'hippopotame dévorant d'énormes
 pastèques enceintes de la douceur de la
 viande mure purpurine , le rale du gros
 serpent qui rampe dans les champs de
 cent petits pieds poilus grattant la terre
 sombre et la labourant pour la féconder
 jusqu'au matin , les aigles intrépides
 fondant sur les plantations de luzerne
 sur le grand canal ont une gueule de
 baleine aux innombrables dents avalant
 des grains de maïs en les raclant de
 leurs rafles et aspirant de petits
 poissons dans l'eau , le glapisement de
 l'énorme renard habitant les plantations
 de coton , battant la terre de sa
 puissante trompe musclée , piétinant de
 ses sabots les fleurs , le bêlement de la
 chèvre aux machoires de crocodile à
 l'épée longue et aiguisée , je l'ai
 entendu couper le vieux nerprun devant
 la maison .

(p.p.117/119)

Dans ses écrits , nouvelles et romans , Edouard El-Kharat a intégré la "phrase-séquence" ou la "phrase-bloc" - termes que nous empruntons à Dr/ Amal Farid ; cette phrase qui va jusqu'à s'étaler sur une demi-page , une page et même plus . Devant ce type de phrases , le lecteur se trouve face à un flux ininterrompu de mots aposés les uns à côté des autres comme les points serrés d'une tapisserie habilement fabriquée . Il se sent à bout de souffle même avant de n'avoir achevé la lecture de la phrase . Dans certaines occurrences , le traducteur a respecté la spécificité de la texture source . L'exemple suivant en est une illustration :

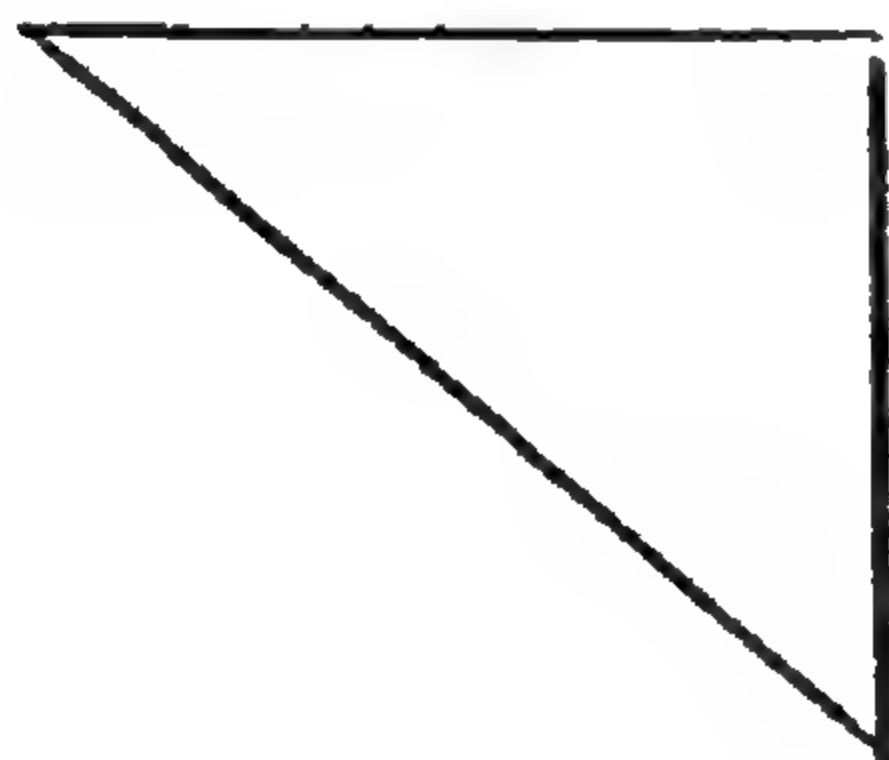
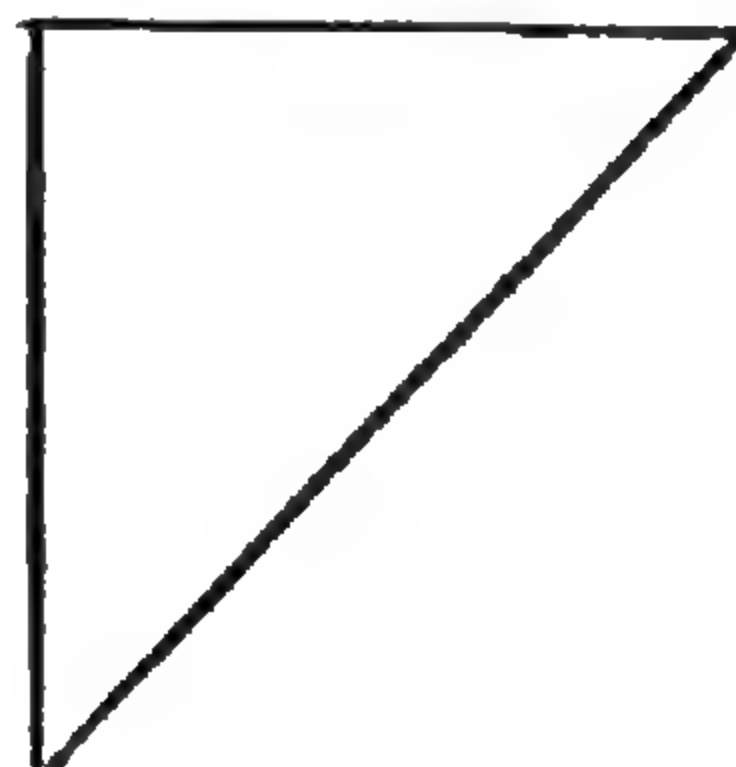
Original	Traduction
<p> لب لب للمخلوقات الصاحبة الشرسة كلها يتراحم في صدرى يتضارب ويتلاقح تسرداد مواء العرمة وجهها وجه قرد ضحكته تتردد مع صلصلة الحلى التي سرقها من خزانة خالتي روزة وخالتي سألومة عيها ترنسان حليجة أجراس صغيرة صرير انسياب السلمندر الذي له صدر قمرى يصاعد سحجه ورأس ديك له رقاء بينما يجر ذيله الطويل بحر اشيفه لها خشخشة يابسة هام الشجر الليلي المتكاثف أسمع للأغصان الأنيثة ترانيم بلغة لا أعرف منها نامة وفهمها يدخل قلبي بينما فحيح التين المجنح يختلط بصهيل فرس له رأس أسد يزجر وحسم ظني وحوافر ثور يتراوح زئيره مع الجحير عميق الغرر بغام الغرائ الذي يسبح يجسم سمكة زعانفها أحنحة خفاش جلدية مبتلة لها طبطة أتيين وقعها المنتظم في الرياح الدفاق تخير الجنى الزنديق محتبنا في دغل الحلفاء والخنا وراء الطاحونة يخبط حدها بقضييه الوحيد يقر به أبيض النسران الخواطى صهيل البطريق الذي له حوافر الخيول الصافنة على شط الجرن للترقراق بالطين الرخراخ </p>	<p> Le vacarme des créatures féroces se réveillant , se bousculant dans ma poitrine , s'entrechoquant et se fécondant , le miaulement répété de la belette , son visage de singe dont le rire se répète avec le cliquetis de la chaîne volée dans l'armoire de mes tantes Rosa et Salomé au retentissement de clochettes , le grincement de la fuite de la salamandre à la gorge de pigeon dont le roucoulement s'élève , une tête de coq qui hulule tandis qu'il traîne sa longue queue à écailles faisant un cliquetis sec, les cimes des arbres nocturnes touffus -j'écoute des branches denses les chants , dans une langue dont je connais pas un mot et sa compréhension pénètre mon coeur alors que le sifflement du dragon ailé se mêle au hennissement d'un jument à tête de lion grondant , et un corps d'antilope des sabots de taureau dont le rugissement se mêle au beuglement profond , le gémissement de la gazelle qui court avec un corps de poisson dont les nageoires sont des ailes de chauve-souris en peau mouillées faisant un clapotis dont je distingue le rythme régulier dans le canal impétueux , le grognement du djinn athée caché dans la jungle d'alfas et de bambous derrière le moulin dont il bat la margelle de son pénis avec lequel il éventre les femmes pecheresses , le hennissement du pingouin aux sabots de cheval levant </p>

(ص ٩٠)	Je m'abandonne ... Je ne m'abandonne pas ... Je (p.67)
--------	---

En lisant LD , nous avons l'impression d'entendre une symphonie .. une symphonie très douce très poétique . Elle nous emporte par ses phrases délibérément répétées , par ses mots qui ne sauraient être remplacés par d'autres , par son patron intonatif adroitement voire poétiquement conçu ... loin ... très loin . Elle nous emporte dans un monde où n'affleurent que splendeur et beauté ... la même beauté que fait affleurer LA . Il est vrai que le coefficient de foisonnement* n'est pas entièrement identique , or ceci est attribuable à la nature très différente des deux langues .

Dans chacun des exemples mentionnés supra , le traducteur a tenté d'être ce "skieur" qui suit de très près les traces du "moniteur-auteur" en s'en écartant le moins possible , en épousant la même rythmique , le même patron intonatif , voire la même douceur langagière . Il est vrai que la traduction engage des sons différents des initiaux , mais la musicalité n'y est point absente . Le procédé itératif confère aussi bien à LD qu'à LA , une musicalité agréable à l'oreille . Le traducteur a su également capter le rôle fonctionnel attribué à la pause . Celle-ci est produite par l'emploi des virgules et des points horizontaux . De même que dans l'original , le traducteur en a fait le signal d'une énonciation contemplative et poétique qui fait que l'on reconnaît sans peine son artisan initial , à savoir l'auteur .

Dans l'original de même que dans la traduction , toutes les parties où le tempo ralentit , laissent véhiculer le schéma d'une pyramide renversée, où le socle est en haut ; le summum , en bas . Schéma permettant d'actualiser -au mieux- le contenu situationnel poétique :

L'arabeLe français

Ainsi , le traducteur a-t-il respecté le principe traductionnelle stipulant qu' *"on ne [doit] pas (...) traduire les passages poétiques par une prose plate"*⁽³⁶⁾ . Or si dans la reproduction des passages poétiques , le traducteur a toujours su lire le texte avec *" l'oeil de l'exégète averti , avec l'oreille de l'interprète musical , avec la sensibilité déployée de l'artiste dont les cinq sens sont aux aguets"*⁽³⁷⁾ , il ne l'a pas toujours été lors de la transmission des phrases longues .

C- LE PATRON PHRASTIQUE

Chaque auteur possède un style qui lui est bien propre .. un style qui fait dire à quiconque le lirait " pas de doute , c'est bien lui " . Ce style qui fait la différence entre les écrivains s'inscrit également dans la diégèse kharratienne comme signe métaphorique , permettant au sens de mieux être perçu et à la communication de mieux s'établir , sur l'axe Emetteur/Récepteur .

Dans les " Pierres De Bobello " , le patron sur lequel les phrases sont construites . se présente comme un élément stylistique porteur de sens . Variant entre longues et courtes , ces phrases reflètent tantôt la complexité tantôt le lyrisme d'une écriture qui ne saurait qu'être spontanée et définitoire de cette âme si sensible qui la manie sans cesse , la module , la façonne , pour qu'elle puisse être à même de dire ce qu'il y a de plus enfoui dans son intérieur et dans son esprit .

Dans ce roman qui se distingue par la part considérable qu'y prend la mémoire , l'on voit se creuser une écriture qui devient laconique voire poétique lorsqu'elle se trouve soumise au souvenir ou à la contemplation . Des phrases brèves où l'itération se maintient présente , laissent dégager la senteur de la poésie et la saveur du romantisme

Original	Traduction
<p>EX1: كم سكرت ، انا قبل المذاق . بل صرعتني: EX1 همرك . فكيف بي غريقا في سورة جسدك؟ سكرى مركب طاحت به اللجج. لا مرسى لي . حق الآن. حتى الآن. (ص ١٨٣)</p>	<p>Combien j'étais ivre avant d'y goûter , j'étais même assommé par ton vin! Que dire une fois plongé dans les flammes de ton corps ! Mon ivresse est un vaisseau emporté par les flots . Je n'ai pas trouvé de port . Jusqu'à maintenant . Jusqu'à maintenant. (p.154)</p>
<p>Ex2: امعتم، لا بورى في داني؟ انت احتياج للقلب لا رضى لي ولا ارضاء احتياج لا ينتهى. (ص ١٠٧)</p>	<p>Fait-il nuit noire en moi? Tu es un besoin du coeur Insatisfait et insatisfaisant Un besoin Infini. (p.84)</p>
<p>Ex3: لا استسلم .. استسلم .. لغواية اليأس .. لا .. لا استسلم .. سلم لا استسلم</p>	<p>Je ne m'abandonne pas . je m'abandonne .. à la séduction du désespoir Non .. je ne m'abandonne Pas</p>

contraintes* de LD , tel que le fait Ahdaf Souweif dans ses romans anglais . Pour ce faire , le traducteur devrait s'écarter de la tradition et produire un texte qui sonnerait comme venant d'ailleurs , car il vient effectivement d'une culture très distante de la nôtre. La couleur locale imprégnant un texte ne saurait se naturaliser entièrement et se fondre dans la culture qui l'accueille . Les équivalences sémantiques et les adaptations ne sauraient pas toujours donner à lire toutes les connotations et les spécificités culturelles de LD . Les procédés d'emprunt et de report accompagnés d'un glossaire à visée interprétative et de quelques notes infrapaginales , contribueraient dans pareil cas à préserver les magies silencieuses de l'original . Sinon , l'auteur dirait en lisant la traduction de son oeuvre . " la traduction est écrite dans une langue correcte mais je ne m'y reconnais pas !" Réaction qu'a eu effectivement Edouad El-kharraf en lisant la traduction française de son roman . Dans le numéro 3 du Magazine de Traduction d'Al-Alsun , Edouard El-Kharraf exprima aux pages 122/123 , son indignation de voir toutes les particularités ayant jalonné son oeuvre , s'absenter presque entièrement des traductions rédigées en langues française et anglaise : les deux langues vivantes qu'il possède .

Ceci est bien vrai pour la restitution de la couleur locale et du code langagier mais alors qu'en est-il de la restitution du patron phrastique?

également , procéder par report tout en mentionnant entre parenthèses le correspondant français , aurait été plus judicieux . L'emprunt est de même recommandable voire appréciable pour la transmission des idiotismes* les plus répandus dans la religion musulmane , tel :

(بسم الله الرحمن الرحيم) que les musulmans tâchent de prononcer tel quel en arabe , quel que soit l'endroit où ils se trouvent ou la langue de la personne à qui ils s'adressent . Bien que l'équivalence lui ayant été apportée par le traducteur soit correcte :

"Au nom de Dieu le Clément Le Miséricordieux " (p.148)
nous aurions préféré le recours à l'emprunt , d'autant plus que l'auteur présente dans son oeuvre deux contextes religieux différents : le musulman et le chrétien . Procéder par emprunt afin de restituer les idiotismes islamiques les plus notoires , ceux qu'un récepteur occidental assimilerait sans peine tel , " Bism'Allah A'Rahman A'Rahim" et " Inshaa'Allah" ; conserver le nom divin "Allah" - au lieu de "Dieu" employé dans la traduction- dans les occurrences à cachet islamique et dans les idiotismes les moins connus par le récepteur occidental , Tels:

الله اعلم → Allah est le plus Savant

اسم الله عليه → Qu'Allah le garde

اعوذ بالله من غضب الله → Qu'Allah nous préserve de son courroux

tout en lui opposant l'appellation " Le Seigneur " , plus convenable aux idiotismes chrétiens , auraient subtilement mis en exergue la coexistence dans l'univers textuels de deux contextes religieux différents .

En lisant :

" Au nom du Père , du Fils et du Saint-Esprit , Dieu unique , amen, Bism'Allah Al-Rahman Al-Rahim" , le récepteur occidental sentirait l'aspect immanent au texte de départ , beaucoup plus que ne le ferait une traduction basée sur une exactitude linéaire qui ne saurait reproduire aussi clairement , toute la charge connotative de l'original :

Original	Traduction
باسم الأب و الإبن و الروح القدس اله واحد أمين ، باسم الله الرحمن الرحيم . (ص ١٧٦)	Au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit , Dieu unique amen , au nom de Dieu le Clément , le Miséricordieux. (p.148)

Somme toute en vue de faire découvrir au récepteur occidental la couleur d'un roman exotique , le traducteur devrait adopter une visée sourcière et s'efforcer - dans la mesure du possible - de plier LA aux servitudes* et aux

les productions littéraires qui étanchent sa soif de connaître les caractéristiques immanentes aux autres cultures. En optant pour une telle visée traductologique, l'objectif que nous nous proposons d'atteindre ne consiste naturellement pas à apprendre aux étrangers les unités prosodiques populaires, mais tout ce qui dans une oeuvre fait sa distinction de bien d'autres appartenant à la même langue/culture ; et tout ce qui -restitué par le biais de l'emprunt - donnerait au récepteur étranger l'occasion de déguster, de chez lui, les délices d'une langue/culture .. fort nouvelle à ses yeux ; et visiter, par la voie de la lecture, un pays dont il rêvait peut-être depuis bien longtemps.

Le traducteur doit donc briser les barrières dressées entre les différentes langues/cultures pour diffuser la sienne parmi les autres nations et les amener à la connaître. Cette tâche incombe davantage au traducteur de nationalité arabe. C'est à lui d'imposer sa langue/culture au récepteur occidental, l'amener à connaître ses traditions, ses manières, ses moeurs voire - si possible - la terminologie qui lui est propre. L'occident ne nous a-t-il pas imposé les siennes, ne nous a-t-il pas imprégnés, en quelque sorte, d'un cachet qui n'est pas le nôtre, et amenés à employer - dans moult circonstances - une terminologie qui lui appartient :

Merci, Thank's, Ciao, week-end, OK, Hie, Bye, Hello

N'est-il pas temps de nous délivrer de l'ascendant de l'occident et contrecarrer l'invasion de sa langue/culture ? La traduction en langue occidentale d'une oeuvre orientale devrait donc avoir le mérite d'intégrer le récepteur second dans un univers mental et culturel qui autrement lui resterait hermétique. Les technologies modernes (L'Internet, les satellites, etc.) jouent un rôle hautement important dans le rapprochement et l'interaction des cultures, ceci est vrai. Cependant, la littérature demeure toujours le moyen le plus apte à préserver l'imagerie et la senteur d'une culture déterminée.

Dans sa traduction, Jean Pierre Milelli a d'ailleurs eu le mérite de transmettre, par report, quelques noms attribués aux sourates coraniques, telles :

سورة ياسين ———> La sourate *Yasin*

الفاتحة ———> La *Fatha*

(ص ١٧٦)

(p.148)

Cependant, nous aurions préféré qu'il maintienne ce procédé en restituant toutes notations similaires. Suivre une méthode scientifique unique, le long de l'opération traduisante, relève des principes fondamentaux de la traductologie, science de la traduction. Pourquoi avoir changé de méthode en rendant (أية)

الكرسى, si célèbre dans la religion musulmane et chargée d'une connotation particulière dans les esprits, par "Le verset du Trône" ? Dans cette occurrence

En vue de rendre ces unités prosodiques , le traducteur a été - comme le serait quiconque à sa place - cibliste , cherchant à adapter LD à la démarche de LA . Ainsi est-il tombé dans le piège contre lequel Georges Mounin nous met en garde , qu'est d' " *affaiblir l'énergie (de l'expression orale) pour la rendre intelligible au lecteur* " ⁽³²⁾ . Compte tenu de sa nationalité française, le traducteur a veillé à revêtir sa traduction d'un bel habit "*made in France*" ⁽³³⁾ . Or , la standardisation de cet "habit" ne sied pas au registre fort populaire dans lequel baignent les expressions initiales . La traduction ainsi effectuée a freiné l'elan fort naturel jalonnant le texte de départ . Toutefois si le traducteur n'avait pas été français , aurait-il accordé la primauté au dépaysement et réexprimer LD au plus près de sa forme originale ? Nous doutons fort . Mais le lecteur occidental , ne doit-il pas sentir davantage la différence ? Dans pareilles occurrences , nous estimons que le traducteur doit conférer à son texte un air aussi naturel et spontané . Les unités prosodiques arabes ne sauraient trouvé leurs répondants exacts que par le recours à l'emprunt accompagné , dans le glossaire , d'un correspondant lexical français voire d'une indication du registre langagier (soutenu , familier , populaire , rural , etc.) ; ceci étant fort nécessaire dans le présent cas .

Quelque paradoxale que puisse sembler cette proposition , nous l'estimons fort possible , d'autant plus qu'une romancière de taille telle Ahdaf Souweif ⁽³⁴⁾ a su parfaitement manié la langue anglaise au profit de sa langue maternelle , qu'est l'arabe . Dans son roman " Kharretat Al-Hob", (L'artisane de l'amour) , nous pouvons lire :

"Yakhti , lauph, I say . What do we take from it all ? "

"And they will be five in the eye of the enemy" ⁽³⁵⁾

Elle a pour ainsi dire intégré le génie de la langue arabe , son mode d'expression voire sa terminologie dans la langue anglaise . C'est là un objectif qu'elle s'est proposée d'atteindre depuis le début de sa vocation d'écrivain , et qui fut accueilli avec beaucoup de considération par les récepteurs anglais . Pourquoi donc ne pas faire nôtre , cet objectif et nous efforcer de préserver au maximum l'exotisme des oeuvres arabes . Le lecteur de la traduction suivante :

-Ya'lahwi , Ya'lahwi , pourquoi es-tu pâle?

-Y'a eini , tu me brises le coeur

-Awaf ya Khadra

-Doucement Yakhti

-Ya nari ! qu'ils sont impossibles les enfants d'aujourd'hui !

éprouvera un plaisir supplémentaire que ne connaît pas le lecteur arabe , celui de découvrir les couleurs , les ambiances voire les mots d'une culture venue d'ailleurs . de loin .. de très loin . Le lecteur occidental est constamment pris de passion pour

Original	Traduction
<p>وو ضعننا الرحمة و النور على ترب اجداد و اسلاف لم اكن اعرف منهم احد . (ص ٥٢)</p>	<p>(...) et posâmes des <u>offrandes</u> sur les tombes d'ancêtres dont presque aucun ne m'était connu. (p.34)</p>

De quel genre d'offrandes est-il question ? A l'hyponyme* employé dans l'original , le traducteur substitue un hyperonyme* _ camouflant en partie , la couleur locale marquant LD . Pour que la traduction suive le même axe sémantique , le traducteur devrait opter pour l'emprunt "A'Rahma et A'Nour" , accompagné dans une note infrapaginale des dénotation et connotation suivantes : Sorte de patés de formes variées (ronde, triangulaire , ovale) , faites à partir de farine , d'eau , de graisse ou d'huile et distribués aux pauvres , dans les cimetières, par la famille du défunt , en guise d'offrande expiatoire . C'est la tradition suivie dans les milieux ruraux et populaires .

Loin de nous en tenir aux remarques sur lesquelles nous avons , jusqu'ici fonde notre commentaire , nous nous sommes efforcée de cerner ce qui serait de nature à faire pénétrer le récepteur occidental dans le tréfonds de l'univers oriental teinté de la couleur rurale et populaire ; à lui faire valoir l'endogène , la part de l'original par rapport à la tradition littéraire occidentale , mais aussi et surtout par rapport à la tradition observée en matière de translation des romans arabes .

Pourquoi faudrait-il toujours nous limiter à la terminologie renseignant sur la gastronomie du pays , sur certaines habitudes vestimentaires ou sur quelques faits de tradition n'existant pas dans la culture cible ? Pourquoi ne pas songer à sortir de cette ornière , à dépasser cette étape conventionnelle d'analyse et de traduction , et se décider d'aller plus loin dans la préservation de l'étrangeté . Pourquoi ne pas offrir au récepteur occidental , l'occasion non seulement d'assimiler mais aussi de sentir ? Pourquoi ne pas se rapprocher davantage de l'intraduisible tel que nous le proposons pour restituer les exemples suivants :

Original	Traduction
<p>-يا لهوى يا فزى ماں وشك مخطوف كدد (ص ١٥)</p>	<p>-<u>Mon Dieu, mon Dieu</u>, pourquoi es-tu pâle . (p.62)</p>
<p>-يا عيني قطعت قلبي (ص ٨٢)</p>	<p>-Tu me brises le coeur (p.59)</p>
<p>-عواقى يا خضرة (ص ٣٨)</p>	<p>-<u>Bonjour Khadra</u>. (p.21)</p>
<p>-باغدادو يا خيتى (ص ٦٢)</p>	<p>-Tout doux <u>ma soeur</u> (p.42)</p>
<p>-يا نارى من ولاد اخر زمن (٣١)</p>	<p>-<u>Ah!</u> Ces enfants d'aujourd'hui (p.15)</p>

maladroitement interprété par le destinataire . Les traditions , les coutumes , les manières et les comportements ne sont pas les mêmes dans toutes les cultures . Ce qui est considéré positif dans l'une peut ne pas l'être dans l'autre. Deux hommes se tenant par la main constituera pour un oriental un signe d'amitié et d'affection , tandis qu'il sera différemment perçu par un occidental qui y verrait un signe d'homosexualité et s'étonnerait de voir dans un milieu qui se dit conservateur , un phénomène aussi indécent ! Une note qui se proposerait de parer à toute ambiguïté d'interprétation et présenter - justement - le Moi à l'Autre , ne serait donc pas inutile ; le traducteur n'étant pas - comme le dit si bien Jardin Pascale "*une interface entre les cultures?*"⁽³⁰⁾ .

Lire dans un contexte socioculturel différent du sien , le passage suivant :

Original	Traduction
سمعت خالتي روزه تطلب من حضرة ان تضح شعرها بالجلز، كانت تطلب منها ذلك بانتظام مرة في اول كل شهر ، لتنقيه تماما من كل واغل . (ص ٤٦)	J'avais entendu ma tante Rosa demander à Khadra de <u>lui</u> enduire les cheveux de Kérosène , ce qu'elle lui réclamait régulièrement au début de chaque mois , pour les purifier de tout parasite . (p.27)

Risquerait d'être considéré d'un mauvais oeil par le récepteur occidental inaccoutumé à un tel comportement . Sa réaction sera certes l'indignation voire la moquerie d'un peuple qu'il considère déjà , depuis longtemps , comme inférieur au sien . Mais en précisant dans une note infrapaginale , que ceci relève d'une ancienne tradition rurale et populaire qui se fait de plus en plus rare , soulèverait une réaction différente chez le récepteur occidental . Or une mission aussi délicate et minutieuse ne saurait être prise en charge que par un traducteur mobilisant des connaissances fort poussées sur l'univers du discours* , le genre littéraire qu'il est en passe de traduire , l'auteur , son oeuvre , les contextes d'énonciation , la langue de départ et sa grammaire : des points qui échappent - dans maints endroits- à notre traducteur . Dans l'exemple précité , nous le voyons restituer le pronom suffixé (ها) —> (شعرها) . renvoyant à Khadra par un déictique anaphorique "lui" , référant à " tante Rosa " . Or d'après l'étude de la situation , la traduction correcte est la suivante : "j'avais entendu ma tante Rosa demander à Khadra de s'enduire les cheveux..." . "*Pour un traducteur qui ne disposerait que d'un savoir linguistique , bien des oeuvres seraient partiellement ou totalement inintelligibles*"⁽³¹⁾ , et de multiples informations demeureraient occultes ou faussement exprimées . tel qu'il ressort de l'exemple suivant :

possible l'image source à l'esprit du destinataire, le traducteur a par là même amoindri l'exotisme du roman égyptien. De fait, les quatre mots précités constituent non pas des mots-objets qui renvoient à eux-mêmes mais des signes s'inscrivant dans l'acte de référence premier (Auteur----->R1), pour renvoyer à des entités non seulement orientales mais typiquement égyptiennes et appartenant principalement aux classes rurales et populaires.

(فطير مشلت) n'est pas une simple galette beurrée, mais une grande galette ronde composée de plusieurs couches, à base de beurre ou de graisse, et confectionnée initialement dans les campagnes égyptiennes. De même, (غازیة) n'est pas la gitane, cette bohémienne faisant partie des peuples nomades qui se déplacent d'un pays à l'autre et exercent différents métiers. C'est précisément une danseuse égyptienne pratiquant la danse du ventre et se déplaçant dans ce but, d'un endroit à l'autre. Cette danseuse fréquente particulièrement les milieux ruraux; l'appellation "Ghazeyya", étant de tradition employée dans ces milieux. Il en est de même pour (طبلية) dont la définition ne peut se limiter ni à "table basse" ni à "table en bois", mais aux deux amalgamées. C'est une table ronde, basse et en bois utilisée dans les milieux ruraux et populaires. Quant au mot (قلة), le traducteur a commis un faux-sens lors de sa restitution. Le référent visé par ce terme est loin d'être /poêle/; son signifié exact étant: pot d'argile poreuse destiné - jusqu'à nos jours - dans les milieux égyptiens ruraux et populaires, à conserver l'eau potable du fait qu'il la rend très fraîche.

Le cadre de référence n'est donc nullement le même dans les deux textes. Dans pareil cas, il aurait été plus judicieux de recourir à l'emprunt et à la technique interprétative. Autant dire, garder le mot tel quel sans traduction mais en l'accompagnant d'un astérisque qui indiquerait au lecteur qu'à tel mot sera réservée une interprétation intégrée dans un glossaire, à la fin du livre. Accompagner la traduction d'une telle oeuvre, d'un glossaire interprétatif d'énoncés jugés être intraduisibles ou inconnus par les récepteurs seconds enrichirait certes la traduction du fait qu'il rapprocherait deux cultures hétérogènes et faciliterait la communicabilité sur l'axe E1-----> R2. Toutefois, le glossaire ne devrait comporter que les emprunts n'ayant pas été encore intégrés dans la langue française. Y introduire des mots tels: Kebab, Kefta, Cheikh, Sakieh, Foul, Taamiya, Imam, Kohl, Henne ... connus par bien des français, encombrerait le glossaire et lui ôterait sa valeur fonctionnel, qu'est d'introduire dans une langue/culture, les faits linguistiques d'une autre très distante. Dans cette même visée, le traducteur pourrait également recourir aux notes infrapaginales, mais ceci n'est à effectuer que dans une mesure très restreinte: "*la pertinence des notes ne fait pas l'unanimité*"⁽²⁸⁾. Dans une tentative de rapprocher les distances séparant culture A et culture B, mais aussi "*accroître la lisibilité du texte d'arrivée*"⁽²⁹⁾, le traducteur pourrait recourir à des notes succinctes sur la portée d'un fait de culture ou de civilisation risquant d'être inconnu ou

Original	Traduction
عمة	Imma
مزّة	Mezze
شيخ	Cheikh
ساقية	Sakieh
ملوخية	Mouloukhiyya
حنة	Henne
تسمية	Soumsoumeyya
عاشورة	Achoura
جلاية	Gallabeya

Or ces mots ne sont pas les seuls à figurer dans le texte original . Celui-ci contient d'autres unités aussi révélatrices de l'exotisme initial . Des mots tels :

(فطير مشلتت) ، (غازية) ، (طبلية) ، (قلة)

Connotent un milieu socioculturel fort particulier , où rural et populaire se rejoignent . Afin de les transposer , le traducteur a donné priorité , tel qu'il l'a fait pour tant d'autres mots , à la tradaptation , privilégiant le goût du récepteur occidental et ses attentes linguistiques . Le résultat en a été les traductions suivantes:

- Galette beurrée .
- Gitane .
- Table basse / Table en bois .
- Poêle.

Quiconque procéderait à la confrontation des deux langues , s'apercevrait - sur le champ - de l'inexactitude de la traduction . Désireux de rapprocher autant que

B- LA COULEUR LOCALE:

Tout pays au monde possède une couleur qui lui est bien particulière ... Tout pays au monde exhale une certaine odeur , éveille certaines sensations , produit un certain effet sur les esprits . Mais toutes ces caractéristiques se font plus grandes encore dans les pays qui n'appartiennent pas au monde occidental . Il suffit d'évoquer l'Inde , la Thaïlande , la Turquie , les pays d'Afrique ou ceux de l'Orient pour que soit dégagé et répandu un arôme très agréable . Un arôme qui n'appartient qu'à ces pays qui exhalent au loin leurs doux parfums .. des parfums frais comme la fraîcheur du printemps .. doux comme la douceur d'un soleil d'hiver . L'Egypte appartient à cette catégorie . Elle est de ces pays qui sonnent le glas de l'exotisme ... un de ceux qui fascinent l'occidental , l'immobilisent par la seule puissance de leur éclat ; le captivent par le seul ascendant de leur couleur exotique .

L'Egypte est *"pour une large part ce qu'Eco appelle le "thésaurus" du lecteur de kharrat "*⁽²⁴⁾ *; son oeuvre se pare en effet d'une "magie égyptienne très spécifique"*⁽²⁵⁾ *et constitue "un secret (...)livré à celui-là seul qui peut ou qui veut le comprendre"*⁽²⁶⁾ *. Le récepteur premier de l'oeuvre kharratienne le ressent fort bien , mais qu'en est-il du récepteur second ancré dans une autre culture et s'exprimant dans une autre langue ?*

Nous constatons que depuis toujours , les traducteurs littéraires ont été tiraillés entre les deux visées de la traduction : sourcière et cibliste ; entre la fidélité à l'aspect notionnel et au sémantisme relatifs au texte de départ et entre les exigences imposées par la langue d'arrivée ; entre ne pas trahir l'émetteur premier et répondre au besoin d'intelligibilité requis par le récepteur second . Raisons pour lesquelles , ils étaient dans leur majorité fideles à la théorie du Skopes , définie par Jean Delisle comme étant une *"théorie de traduction qui accorde une grande importance aux aspects pragmatiques des textes et selon laquelle le texte d'arrivée est essentiellement déterminé par sa fonction auprès du public cible , et non pas seulement par les caractéristiques du texte de départ "*⁽²⁷⁾

Partant de cette théorie , nous les voyions s'ingénier à produire une traduction idiomatique* non dépayssante , accorder la primauté aux contraintes* de LD , à son usage et aux attentes linguistiques de ses locuteurs natifs ; créant ainsi pour certains ce que Georges Mounin avait appelé "Les belles infidèles " , et variant pour d'autres entre les deux procédés les plus illustres en matière traductologique : l'équivalence et l'adaptation ou la tradaptation* , néologisme figurant dans la "Terminologie De La Traduction " de Jean Delisle . Il en résultait dans la majeure partie des cas , des traductions ne permettant pas la connaissance et la découverte des choses ; notamment lorsque ces choses figurent dans un univers linguistique et socioculturel qui n'est lié par aucun lien de ressemblance avec l'univers dans lequel les destinataires sont enracinés , depuis leur naissance . Tel est le cas du présent roman : roman oriental adresse à un lecteur occidental . Dans son opération traduisante , Jean Pierre Milelli a respecté - il est vrai - les noms des lieux et les noms propres en procédant par report* ; et a recouru à l'emprunt pour rendre des mots tels

l'obscurité profonde qui regnait dans les ruelles de Tarrana, ah q' c'était noir comme dans la gueule d'un loup."

Dans notre traduction , nous avons tenu à l'application du principe: *"Traduire du marqué par du marqué, du non marqué par du non marqué"*⁽²²⁾, afin de parer à toute déperdition stylistique . Suivant de près le texte original , nous avons introduit dans notre traduction , des expressions relevant d'un registre familier (*ils ont tous décollé, noir comme dans la gueule d'un loup*), tout en préservant les marqueurs morphophonologiques propres à la parlure familière .

Le ciblage d'une construction langagière expressive du type hybride se révèle donc fort utile . L'effet d'étonnement que le récepteur second pourrait recevoir à la perception de ce métissage , l'incitera à réfléchir à son sujet et en dégager les diverses connotations pouvant lui être attribuées .

Pour transposer pertinemment le code langagier , il ne suffit donc pas au traducteur de savoir deviner le registre de langue employé , force lui est d'aller plus avant , de le faire sentir à son lecteur . Il lui convient de le prendre non en mention* mais en usage* , le considérer comme un signe artificiel permettant de *"viser un référent"*⁽²³⁾ , cerner sa motivation et s'ingénier à le restituer par le signe conventionnel correspondant , celui qui n'échapperait pas au lecteur averti.

Balançant entre équivalence et adaptation , le traducteur se doit de savoir cerner le degré de convention d'un marqueur phonostylistique , morphologique et syntaxique , qui agirait - comme dans l'original - par évocation ou connotation . C'est ainsi que le texte cible saurait attendre à l'authenticité artistique requise . Nous venons de le voir avec la transposition du code langagier et nous le verrons , à présent , en étudiant la translation de la couleur locale .

Le lecteur de l'original est d'emblée frappé par l'omniprésence du substrat dialectal dans le roman ; caractéristique relevant de l'écriture arabe moderne . La langue parlée qu'elle soit fonction d'un registre familial , populaire ou rurale , occupe dans ce roman comme dans de multiples oeuvres modernes , une dimension considérable . Cependant, le présent roman a la particularité de mêler, souvent, dans un même passage , le parler au classique pour former un niveau de langue hybride. Hybride du fait qu'elle résulte d'un croisement probant de variétés de registres. Dans son oeuvre , nous voyons l'auteur reproduire toutes les strates sociales ; chacune connotée par son mode d'expression langagière . Et le voici d'un coup rassembler tous ces modes d'expression dans un seul moule comme s'il voulait supprimer la différence de registres , lever les barrières idiolectales* et sociolectales* qui viennent se dresser sur le plan concret entre les habitants d'un même pays ; créant ainsi les complexes d'infériorité et les sentiments de supériorité et de grandeur . En dissipant sur le papier les barrières langagières , il voulait peut-être les dissiper dans la réalité ou du moins estomper les multiples effets nocifs qui en découlent et incitent d'aucuns à se faire une haute opinion de soi-même et se sentir supérieurs aux autres .

Par ce même procédé , l'auteur était peut être également désireux de faire allusion à la présence à l'intérieur de nous tous , de cette hybridation langagière . Chacun de nous renferme au fond de lui , tous ces registres à la fois : le classique , le familial , le populaire et les manie à son aise suivant les circonstances , les fréquentations , l'ambiance où il se trouve et l'état d'âme qui le traverse . Bref , quelle que soit la visée exacte de l'auteur , ce passage - comme tant d'autres - offre au récepteur la possibilité d'en dégager une multitude d'interprétations , toutes valables .

Le métissage des registres langagiers acquiert donc le statut de signe artificiel* et s'intègre dans un climat chargé d'une multitude de signes . Toutefois , celui-là confère à l'oeuvre une couleur particulière qui a malheureusement échappé au traducteur . En conservant opiniâtrement le registre standard, le traducteur a gommé les multiples connotations que la langue hybride permet d'entrevoir . Les traits dialectaux les plus saillants (رَوْحَا) , (الحق لحسن يقفل الدكانة) , (

كل) , ont été effacés de la traduction . Les marqueurs typographiques correspondants aux barrières sociétales (les deux points , les guillemets , le point d'exclamation) , ces marqueurs pourtant absents de l'original , se sont manifestés dans la traduction !! La visée de l'auteur ayant échappé au traducteur , échappa également au récepteur second qui ne voit l'original que par les yeux du traducteur .

La traduction qui aurait dû être proposée est celle où se trouve préservé tel quel , le phénomène stylistique de l'hybridation :

" Mon grand-père s'aperçut que son paquet de cigarettes était vide et m'envoya en acheter chez l'épicier . (...) Père Andraos , oncle Gourgui et oncle Sélouanes ont tous décollé. Il me dit allez vite avant q'ça feRm' , je connaissais

allophones , prononciation attribuée à des facteurs socioculturels . Dans notre opération traduisante, nous avons donc sélectionné un monème répondant aux mêmes particularités phonostylistiques : "Alors". Que ce terme soit prononcé avec un [r] apical ou un [R] dorsal , sa dénotation demeure toujours la même , tandis que la connotation en sera double : /phonostyle rural/ , /phonostyle urbain/ . De même que dans le texte arabe , les allophones compris dans la traduction agissent donc comme signaux phonostylistiques identificateurs du niveau socioculturel des locuteurs . Nous avons de même veillé à mettre en valeur , dans le deuxième exemple où l'auteur emploie une parlure relevant du registre familial , les marqueurs langagiers de ce registre en français . C'est ainsi que nous avons opté pour l'unité prosodique familière "ben" , à l'ellipse des E caducs , aussi bien qu'à la syncope /s'maine/ et à l'apocope /cin'/ , procédés communs aux registres familial et populaire. Nous avons de même rectifié la faute de traduction commise par /E2/ lors de la transposition du syntagme (حنة بخمسة) . Cette faute attribuable à une maîtrise insuffisante de LD a débouché sur un non-sens total . Le traducteur a transgressé l'un des principes fondamentaux de la traduction, stipulant que " *c'est la beauté, c'est l'intérêt de la traduction d'être toujours à ce point de jonction où le vouloir dire de l'écrivain rejoint le vouloir-comprendre du lecteur* "(21) . En déterminant l'usage qu'il faudrait faire de la langue d'arrivée , en s'efforçant de trouver des correspondances contextuelles, le traducteur pourra donc en pareil cas rendre l'oeuvre originale accessible aux récepteurs qui ne peuvent l'appréhender directement et en préserver l'esprit . Règle qui fut négligée, nous venons de le voir, lors de la reproduction de l'accent dialectal et qui l'est également pour ce qui concerne la translation de la langue hybride , tel qu'il ressort de l'exemple suivant:

Original	Traduction
<p>تنبه جدى ساويرس فجأة ان حق الدخان قد فرغ ، فأرسلنى آتیه بحق جديد من (...) البقال . (...) وكان ابونا اندراس وعمى جورجى وعمى سلوانس كلهم روحوا. قال لى الحق لحسن يقفل الدكانه و كنت اعرف ظلمة ازقة الطرانة بائليل ، كحل . (ص ١١٦)</p>	<p>Mon grand père s'aperçut que son paquet de cigarettes était vide et m'envoya en acheter chez l'épicier (...) . Père Andraos , oncle Gourgui et oncle Sélouanes étaient tous partis Il me dit : " Dépêche-toi avant qu'il ne ferme boutique !" Connaissant l'obscurité profonde qui régnait dans les ruelles de Tarrana . (p.91)</p>

française aux phonèmes en question , invoque une option qui tiendrait lieu de solution de rechange : opérer par adaptation en tâchant de trouver dans la phonologie française , les phonèmes chargés de la même valeur expressive . Il est vrai qu'aucune langue ne dispose de caractéristiques , de sonorités et de ressources entièrement similaires à celles d'une autre . Or ceci ne doit aucunement décourager le traducteur censé fournir aux récepteurs seconds une traduction consciente et lucide .

La solution que nous recherchons peut être encore une fois trouvée dans le " Précis de Phonostylistique " de Pierre Léon qui avance :

" A l'époque moderne , le passage de [r] apical à [R] dorsal est un signe de modernité en France (p.195) .(...) . Le [r] apical est décrit par les grammairiens, les phonéticiens et les psychanalystes comme une consonne forte portant loin . C'est la consonne par excellence des parlers ruraux de plein air . (...) . C'est Passy qui semble avoir noté le premier l'aspect sémiotique du passage du [r] apical au [R] dorsal qui s'effectue partout lorsqu'on passe de certains parlers ruraux à des parlers urbains (p.247), (...) . Ce [r] devenu plus ou moins mythique est resté pour bien des français la marque rurale par excellence [p.200]"⁽²⁰⁾

Dans le présent cas, l'opération traduisante doit se dérouler également en fonction de la démarche onomasiologique tout en prenant en compte l'analyse holistique du texte . Une fois cernée la signifiante globale que dégagent les unités de traduction , sa translation doit relever des automatismes de LA . Il s'ensuivrait les propositions suivantes .

Ex1 : Alors vous allez sortir ?
Montrez-vous donc .

Ex2: Ben moi aloRs , à la fin d' la s'maine , j'gagnais cin' livr' .

Dans notre traduction , nous avons pris le soin de recourir à l'italique afin de jeter un éclairage intensif sur les sonorités indicielles et attirer l'attention de /R2/ sur leur statut fonctionnel . Le récepteur français y percevra sans difficulté le [r] apical roulé affecte traditionnellement à la parlure rurale , et le [R] dorsal grasseyé connotant la parlure urbaine moderne . Cette opération décodante sera d'autant plus facilitée que nous avons veillé à nous aligner sur la langue source qui nous présente non pas deux phonèmes constitutifs d'une paire minimale* , mais bel et bien deux allophones appartenant à un même mot / بقی / . / بقی / .

De fait , bien que les sons [g] et ['a] soient phonétiquement différents, leur opposition sur le plan phonologique se révèle non pertinente du fait qu'elle n'entraîne aucune différence sémantique . Que l'on dise /ba'a/ ou /baga/ , le sens du mot reste toujours le même . La seule différence se manifeste au niveau de la charge connotative attribuée à la manière dont sont prononcés les deux

Ce même schéma provient à l'esprit du récepteur ayant l'occasion de confronter les passages suivants et leur traduction :

Original	Traduction
Ex1: طب اطعموا لنا كده . . . ما تطلعوا بجي : (ص ٥٩)	Alors vous allez sortir ? Montrez-vous donc. (p. 39)
Ex2: انا بقي كنت اطعم آخر الجمعة بجته : بخمسه . (ص ١٣٦)	Moi, à la fin de la semaine , je gagnais <u>une hetta et demie</u> . (p.109)

L'équivalence des deux textes est là encore réduite à zéro . **L'accent dialectal** qui fait des incursions dans LD, s'est dérobé à la traduction . L'émetteur second a encore une fois occasionné une déperdition stylistique et sémantique en négligeant l'aspect fonctionnel de l'accent . Celui-ci agit comme un procédé phonostylistique par connotation . Les tranches phoniques [g] → (بجي) [baga] et [a] → (بقي) [ba'a], relèvent d'une procédure phonostylistique nécessaire et suffisante à la reconnaissance de l'aire géographique dont les locuteurs sont originaires. [g] est en fait une unité phonique indexant la parlure rurale , celle des paysans du Nord ; tandis que l'unité phonique [a] → [ba'a] ,est perçue comme étant l'indice sémiotique du modernisme urbain .

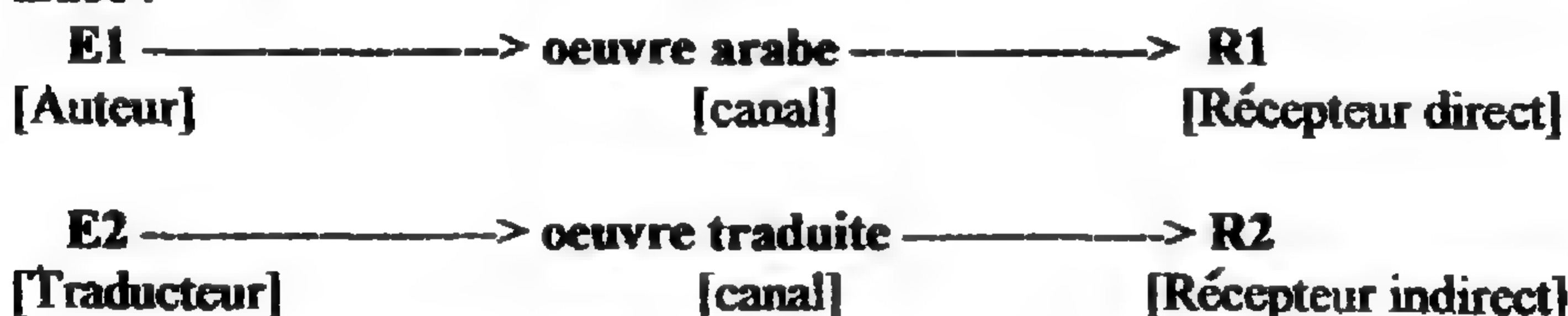
Le texte arabe témoigne donc de l'association du signe phonique à un contexte socioculturel déterminé et engendre par là même une connotation aisément décryptée par /R1/. La traduction , quant à elle , n'affiche aucune transparence , son émetteur n'ayant pas été attentif au degré de motivation et de convention des marqueurs phonostylistiques , a présenté un texte où aucun de ces traits acoustiques n'a été préservé . Rien n'indique qu'il peut s'agir d'une variation d'éducation , de classe sociale ou de zones géographiques . Une fois de plus , nous le voyons avancer une parlure non pas étrangère à la norme comme c'est le cas dans LD , mais dépourvue au contraire de toutes marques de régionalisme . Pourtant , *"les mêmes idées peuvent être exprimées dans toutes les langues mais doivent l'être dans le respect des conventions formelles de chacune"*⁽¹⁷⁾, soutient Marianne Lederer à laquelle se joint Henri Meschonnic pour qui *" la bonne [traduction] est celle qui fait ce que fait le texte non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature) mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique"*⁽¹⁸⁾. Ici encore , le traducteur aurait dû prendre ses responsabilités lors de son opération traduisante , c'est à lui qu'incombait la tâche sacrée de *"faire germer ces semences enfouies"*⁽¹⁹⁾. Pour ce faire, la solution est bien évidente . La différence de la charge connotative attribuée dans la phonologie

populaire de la langue , mais comme une marque sémiotique dont les sèmes sont en France décodés selon Pierre Léon : "[+snob +hautain +méprisant]"⁽¹⁵⁾ . Raison pour laquelle , nous avons veillé à ne pas introduire de géminée , et nous nous sommes contentée de recourir aux procédés susmentionnés , lesquels permettront au récepteur second de percevoir la visée exacte de l'émetteur premier . Le récepteur français est en effet familiarisé avec ce genre de parlure d'autant plus que plusieurs écrivains français se sont également alignés sur les traits marquants de la parlure populaire et les ont intégrés dans leurs oeuvres . Le plus illustre de tous est sans doute Queneau avec sa fameuse "Zazie Dans Le Métro" , oeuvre où les traits précédemment cités fonctionnent également comme signes conventionnels* référant à la parlure populaire. Des expressions telles :

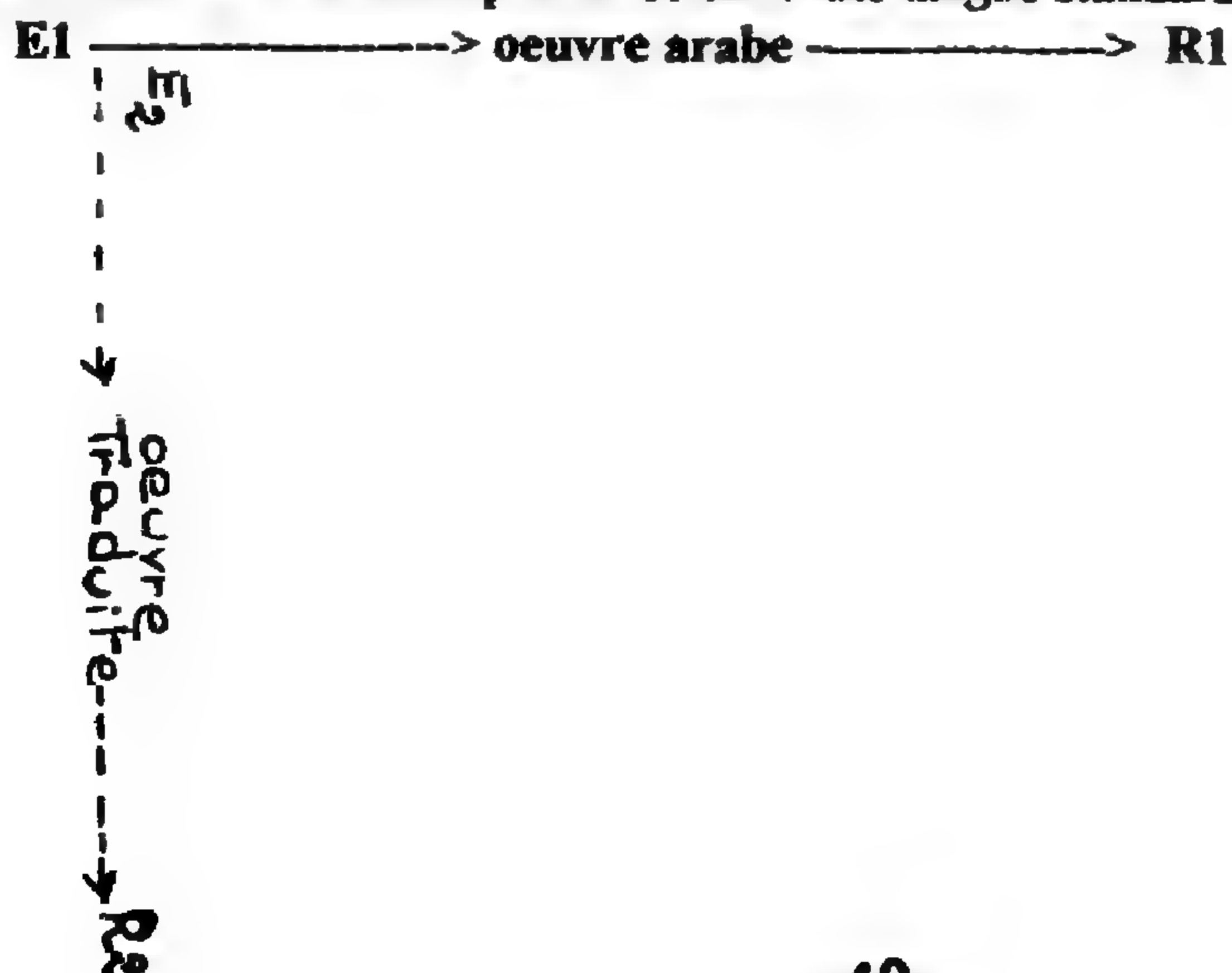
- " Bin , vzêtes pas jeunes " (p.85)
- " T'es qu'une môme " (p.87)
- " C'est p-têtt le prix qui vous fait cette gueule-là ? I sont bin nonnêtes " (p.132)⁽¹⁶⁾

sont autant d'expressions référentielles que l'auteur a mises dans la bouche de ses personnages, jugés être ainsi de la catégorie dite populaire.

Le schéma qui se brosserait dans l'esprit du récepteur second en lisant la traduction dans laquelle se trouvent respectés les marqueurs de la parlure populaire, serait donc équivalent à celui qu'aurait eu le récepteur premier en lisant le texte arabe.



L'équivalence des textes source et cible entrainerait certes une équivalence de perception et de réaction chez /R1/ et /R2/. Toutefois, cette équivalence illustrée ci-dessus par deux barres parallèles, s'estomperait radicalement dans le cas où /R2/ consulterait la traduction présentée dans une langue standard et non marquée :



Ex3: Ferm' ta gueule , parl' pu d'ça ! st'une maladie chez vous ou quoi ?
Ferm' la .

Ex4: Le Seigneur a pardonné à Gourgui , depi son mariage , ireste chez-z-Hénéna avec son pauv'frère qui peut pu parler ni trainer la canne ou l'ver la paluche .

Ex5: Cheikh Hamed Doussouqui , tu l'connais avec son torse t'jours droit et son r'gard d'aigle

Ex6: Ben-n-un paquet d'tabac pour grand-père Saouires ? D'acc'. J'tnote chez moi ?

Dans les propositions que nous venons d'avancer , nous avons tâché de suivre de près les traits attribués d'ordinaire à la parlure populaire de la France du nord . C'est ainsi que nous avons eu recours en maints endroits à la suppression des E caducs , à l'ellipse des voyelles et des consonnes , au jeu des liaisons et à l'ellipse de la labio-dentale [v]→[avec] . De même , l'aphérèse observée dans l'énoncé (ما نت) , et l'apocope relevée dans le syntagme (ع التوتة) , ont été transmises par des procédés stylistiques sinon similaires du moins évoquant la même connotation . Pour ce qui concerne l'aphérèse (ما نت) au lieu de (ما انت) , nous l'avons restituée à travers la suppression du E caduc relatif au pronom anaphorique "le" → " l' " . Quant à l'apocope marquant le syntagme (ع التوتة) , que l'auteur a omis de traduire , nous l'avons maintenue sur un autre point de l'énoncé . Faute de pouvoir la restituer dans le même endroit , nous avons opéré par compensation en intégrant la forme apocopée " d'acc' " → (حاضر يا سيدى) à la place de " d'accord " . Grâce à ce processus compensatoire , nous avons préservé un trait stylistique afférent à LD et communément décodé populaire tant en Egypte qu'en France .

Nous avons de même veillé à maintenir présents certains marqueurs grammaticaux tel le solécisme* observé dans le syntagme

(خش جوم) et rendu par un équivalent dont nous avons renforcé le cachet populaire par le recours à la nasalisation "Rentr' lannan " . De surcroît , nous avons intentionnellement introduit d'autres marqueurs syntaxiques tel l'effacement de la négation , attribué à la parlure aussi bien familière que populaire . Toutefois , nous avons remarqué la présence de traits phonostylistiques marquant plus particulièrement la parlure populaire égyptienne , telle la gémiation observée dans l'énoncé (من يوم ما جّوز) . Or le respect de la gémiation dans la langue cible aurait en ce cas débouché sur un effet de sens contraire à celui visé par l'auteur . Le redoublement du phonème consonantique "r" dans la nominalisation* "depi son mariage" , n'aurait pas été perçu comme un signal d'expressivité indexant le cachet

des termes tels " canne , guibole " , pour désigner ce que l'on dénomme dans un registre non marqué "jambe" : et un terme tel "paluche" , équivalent populaire du mot "main". L'emploi de tels termes en traduction aurait évoqué avec succès le niveau socioculturel dans lequel le locuteur est ancré .

Au désavantage du texte cible , certaines précisions d'une grande utilité sémantique ont été de même escamotées . L'omission du syntagme (يا واد اناط) énoncé dans l'exemple 3 constitue une lacune qui diminue l'aspect augmentatif du registre populaire , perçu en cette occurrence . Le traducteur n'a-t-il pas été à même de saisir la charge sémantique et expressive du mot (اناط) ? La réponse par l'affirmative ne tiendrait pas lieu d'excuse plausible . Deux possibilités s'offraient à lui. La première serait de consulter un dictionnaire unilingue [Mo'jam] afin de vérifier le sémantisme de ce mot qui relève d'une langue tierce , non argotique ni dialectale :

(لَط) فلانا بالعصا ____ لطا : ضربه بها . و ____ الشيء ، و به : الزقه .

(المعجم الوجيز . ص ٥٥٧)

Par un petit jeu de métaphorisation et une prise en considération de la situation , le traducteur aurait accédé sans difficulté au sens figuré du terme , à savoir [et'ketem] ou [tais-toi] . Cette expression qui relève d'un registre langagier , un tant soit peu vulgaire , trouve son équivalent adéquat dans les expressions françaises "Ferme-la" / "tu te la fermes" / "ferme ta gueule" . L'intégration de telles expressions dans LA ,l'aurait assurément dotée de la même intensité émotionnelle et expressive .

Quant à La seconde possibilité qui se révèle plus simple encore , ce serait de consulter une personne appartenant à la couche sociale populaire ou un arabophone familiarisé avec ce type de terminologie . En effet , il convient au traducteur - notamment lorsqu'il est question de reproduire une langue différente de la sienne - de sortir de son "îlot" , fréquenter l'Autre , entretenir avec lui une conversation poussée au sujet des unités de traduction lui posant problème , afin de détecter le mot le plus juste , celui qui sonnerait comme sonne le terme employé par l'émetteur premier .

Sur les plans syntaxique et stylistique , l'adoption des traits énumérés par Pierre Léon , permettrait donc de reproduire avec la même force , les effets de registre populaire . L'application de ces traits débouchera sur les traductions que nous proposons ci-dessous .

Ex1: Rent' lannan , montard , allez! Eh , moujingue , mets-lui queq'chose ! t'as pas-z-honte !

Ex2: A ta place , t'approche pas d'moi ! S' pas encore l'moment , pas encore

la référencialité initiale qu'est /milieu populaire/. En vue de la restituer, il incombait au traducteur de se baser sur le sociolecte* populaire, lequel intègre des mots tels "gosse", gamin(e), mioche, mome, moutard(e), mouflet(te), moujingue⁽¹⁴⁾, lesquels permettent aux mots (ولد), (بت) de conserver leur statut de signes et renvoyer au référent que dégage le texte source. Nous nous demandons comment ce procédé d'équivalence au niveau du registre langagier a-t-il pu échapper au traducteur d'autant plus qu'il est français et par conséquent familiarisé avec ce type de terminologie. Pourtant et à la grande surprise du lecteur, la traduction renferme des occurrences où le traducteur a été attentif à cette particularité langagière et l'a reproduite avec bonheur : "*Eh, gamin ! c'est pas toi qui a vu oum Sayed jeter les épluchures de pastèque ? tu ne réponds pas sale gosse ? Que l'eau que tu as bue te ressorte par la bouche ! C'est pas toi qui l'as dit ?*" (p.64). A la lecture de cet extrait de multiples interrogations proviennent à l'esprit : pourquoi le traducteur n'a-t-il pas conservé la même stratégie de traduction le long de son opération traduisante ? pourquoi n'a-t-il pas maintenu les mêmes procédés, pourquoi n'est-il pas allé encore plus loin dans la spécificité du texte source ? pourquoi n'a-t-il pas opté pour une translation basée dans l'exemple précité sur l'écrasement "c'est pas toi qu'as vu oum Sayed ...", l'effacement de la négation "tu réponds pas sale gosse" et l'ellipse de voyelle "que l'eau que t'as bue te ressorte par la bouche", afin de conférer une allure hautement populaire à LA. La justification que nous jugeons valable, la seule qui puisse percer le mystère d'un tel dédoublement de stratégie traductionnelle est la présence secrète d'une autre personne ayant participé à l'acte traductif sans pour autant exiger la mention de son nom ; sinon que justifierait cette réaction "schizophrénique" par rapport au texte source ?!! Réaction manifeste également lors de la translation de l'appellation populaire (أم يونان) rendue à la page 73 par l'entremise d'un emprunt "Oum Younane", accompagné d'une note explicative "Le terme de politesse employé envers une mère de famille, appelée ainsi avec le nom de son aîné" ; et restituée par le biais d'une adaptation non pertinente à la page 98 "Mère de Younane". Telle est une attitude qui ne manque pas de choquer le récepteur conscient de l'original. Une attitude confirmant l'hypothèse de la présence secrète d'un second traducteur, d'autant plus que le nôtre- nous venons de le signaler - est originaire de France et doit être donc parfaitement conscient des différents registres langagiers. Et à supposer que le traducteur n'avait pas été français, il lui aurait suffi de consulter un dictionnaire pour en dégager sans difficulté, les équivalents exacts des unités de traduction. Ceci a été la méthode que nous avons nous même suivie pour rendre les termes précités de même que pour trouver les correspondants populaires relatifs aux termes :

(رجليه), (ايديه), employés dans l'exemple 4. Les mots "jambes" et "bras" - étant également l'apanage du registre non marqué - entraînent une déperdition stylistique à laquelle l'émetteur second aurait pu parer en optant pour un lexique connotant le classement hiérarchisé de LD. Le registre populaire intègre en effet

Assimilations . Elles sont surtout consonantiques et procèdent des mêmes mécanismes que celles du français standard. Les plus notables sont celles entraînées par les suppressions du E caduc : je pense [ʃpɑ̃ːs]

Cependant certaines assimilations sont connotées populaires , dans les cas suivants:

- Les consonnes doubles sont réduites aux simples : [imuRa] pour il mourra [ilmurra] .

- Assimilations de nasalité : la-dedans > [lannɑ̃], maintenant > [mɛ̃nnɑ̃] , etc.

- Assimilations de point d'articulation :

Monsieur > [psjœ] , jusqu'à > [ʒyskɑ] .

Ellipses de voyelles . Les voyelles inaccentuées tombent souvent , surtout dans les termes grammaticaux : cet , cette > ste , tu as > t'as , vous êtes > vzêtes , ceux qui arrivent > ceux qu'arrivent , c'est un monde > st'un monde , déjà > djà , peut-être > ptèt , mais enfin > m'enfin , mais alors > m'alors , etc .

Ellipses de consonnes . C'est surtout les groupes consonnantiques qui tendent à s'alléger en perdant une consonne . Un problème > un prolème , une table carrée > une tab'carrée , quatre francs , > quat'francs , autre chose > ot' chose , (...) etc. Comme la labiale de problème , la labio-dentale [v] tombe encore plus facilement surtout devant une autre labiale : avoir [avʁ] (...) . Le [l] de "plus" tombe également fréquemment pour donner [py] .

Dans les pronoms personnels il , ils , elle, elles et plus encore dans l'impersonnel il , le [l] tombe devant une consonne : il m'a dit > I' m'a dit , (...) . La plupart de ces formes se retrouvent dans le parler familier , mais la variante vocalique [a] au lieu de [ɛ] pour la forme féminine [amadi] pour elle m'a dit , reste nettement stigmatisée populaire⁽¹²⁾ (p.p. 201/202)

Il ressort de cette énumération que certains traits afférents à la parlure populaire française se retrouvent également dans la parlure populaire égyptienne , telles les formes apocopées manifestées précisément par l'ellipse des consonnes , tant l'arabe est réputée être une langue consonnantique non vocalique . De même , les caractéristiques susdites "concernent surtout l'ensemble de la France du Nord"⁽¹³⁾ , ce qui sied parfaitement au cas de la présente oeuvre ou la parlure attribuée aux personnages concerne les habitants du département d'Al-Beheira située également au nord du pays . En appliquant ces procédés stylistiques à la traduction tout en optant pour un choix lexical relevant du registre populaire français , nous aboutirons à une parfaite correspondance entre les textes source et cible .

Sur le plan lexical , le traducteur aurait dû se passer du registre standardisé de la langue française et opter pour des choix qui n'altèrent ni modifient l'effet dégagé par la lecture de LD . Les unités lexicales (واد) (بت) , figurant dans les exemples (1) et (3) et répétées à maintes reprises dans le roman ont perdu toute leur expressivité dans la traduction : "mon chéri " , "ma fille" n'étant pas les équivalents linguistiques pertinents . Par leur emploi , l'itinéraire de la traduction n'intègre pas

traducteur soucieux de produire une traduction transparente " *qui se lit comme un texte original et qui est conforme aux usages établis en langue d'arrivée, du point de vue grammatical, syntaxique et idiomatique* " ⁽⁸⁾. L'analyse holistique lui permettrait de cerner le milieu extra-linguistique dont l'assimilation se révèle être un préalable à toute traduction réussie. La traduction d'un auteur tel Edouard El-Kharraf et d'une oeuvre qui répond à un jeu sémiotique d'expressivité très adroitement conçu exige en fait du traducteur qui est au bout du compte un véritable co-auteur de se livrer à un travail de documentation exhaustive lui permettant d'acquérir les compléments cognitifs* nécessaires à la compréhension et à l'interprétation de l'oeuvre. *"Le traducteur en tant qu'émetteur B se substitue à l'émetteur A. Pour bien jouer ce rôle, il est obligé de l'étudier. Disposant ainsi d'une information aussi complète que possible sur les conditions de départ de l'énoncé original, il se préoccupera des conditions d'arrivée de l'énoncé traduit"* ⁽⁹⁾. La traduction littéraire exige au plus haut degré *"ces rituels d'interprétation préparatoire"* ⁽¹⁰⁾. Ces rituels lui permettront dans une seconde phase de repérer les concepts véhiculés à travers LD et, partant, de choisir parmi les multiples stratégies* et procédés* traductologiques qui s'offriraient à lui, ceux qui transposeraient le mieux la visée de l'émetteur premier, soit l'auteur. C'est donc autant sur ses propres idées du code langagier que sur l'oeuvre que l'émetteur second doit en l'occurrence travailler. Ce sont les idées qu'il retient du langage et du texte à traduire qui permettront au récepteur second d'accéder à l'oeuvre originale, et c'est à travers son maniement du langage* que son texte sera chargé du même pouvoir d'expression que contient l'original.

Afin d'atteindre cette visée, assurer la lisibilité du texte tout en préservant le registre populaire dont l'oeuvre foisonne, la stratégie de traduction que /E2/ se doit d'adopter est celle de la traduction -reproduction, celle qui consiste à *"accompagner (l'original) en explicitant sa configuration verbale"* ⁽¹¹⁾, tandis que le procédé traductif qui sied au maximum à ladite stratégie est en ce cas celui de la remémoration* d'une correspondance lexicalisée syntaxique et stylistique. Pareille démarche consisterait donc à se rappeler les marqueurs langagiers qui relèveraient de connotations attachées en France à la parlure populaire, et qui seraient perçus par /E2/ comme un moyen se conjugant à l'idée pour reproduire l'effet initial.

Dans son livre, Pierre Léon énumère ces marqueurs de la manière suivante:

"Jeu de liaisons : le français populaire réalise peu ou pas de liaisons facultatives. Même dans les groupes à forte cohésion, comme quand il pleut, dans un train, où la liaison est encore considérée comme obligatoire, on ne l'entend guère."

En fait, ce sont les "fautes" contre les règles de la "bonne" prononciation - "cuirs" du type "je suis t-allé" ou "velours" comme "ils sont z-allés", qui caractérisent l'emploi populaire de la liaison en français.

E caduc. Le français populaire supprime beaucoup de E caducs. Il n'est pas, en cela, différent du français familier. Mais la littérature populaire attire l'attention sur les suppressions du E caduc en les notant par une apostrophe.

registre populaire . Les traits stylistiques attribués par l'auteur aux propos des énonciateurs se retrouvent . bel et bien , dans les parlers populaires qui sont " *socialement définis par ceux des classes populaires les moins éduquées* " ⁽⁴⁾ . /R1/ perçoit clairement l'aspect naturel jalonnant ce type de langue : les unités lexicales employées ne relèvent pas dans leur majorité du parler ordinaire , mais appartiennent à un registre de langue inférieur , celui que l'on dénomme à l'égyptienne "sha'bi " . autant dire une langue plébée inhérente aux groupes sociaux n'ayant bénéficié , leur vie durant , d'aucune sorte d'éducation distinguée. Cette caractéristique est perçue à la lecture de lexèmes tels :

(اللط) , (عى) , (هدمة) , (اختشى) , (يا بت) , (يا واد)

A cette caractéristique s'adjoignent d'autres aussi révélatrices : la gémiation relevée sur le plan phonématique , dans le segment (ماجوز) , l'apocope et l'aphérèse observées respectivement sur le plan morphophonologique dans les énoncés (ع النوة) , (مانت) , sont autant de marques sémiotiques dont les sèmes sont décodés comme suit

[- éduqué , -civilisé , +populaire]

Cependant , les sèmes que dégage l'oeuvre originale diffèrent catégoriquement de ceux transmis par la traduction . De fait , le récepteur second (R2) qu'est le lecteur occidental ou le lecteur indirect de l'oeuvre , ne parviendrait aucunement à capter ces sèmes , faute de marqueurs indexant la référencialité susmentionnée . En optant pour le registre standard de la langue , le traducteur (E2) a commis une perte* qui s'est manifestée par l'omission de tous les procédés stylistiques ayant opéré comme signes dans LD . Ceci a par suite entraîné un appauvrissement voire une altération du ton général de LA . De par sa standardisation , celle-ci laisse au contraire dégager les sèmes :

[+éduqué , +civilisé , -populaire]

De par les procédés stylistiques qu'il emploie dans son oeuvre , l'émetteur premier (E1) se propose de faire parler ses personnages "comme si c'était vrai ... naturel " . Force est donc à l'émetteur second (E2) de tâcher à son tour de faire parler les personnages selon la nature . Les énoncés ou /E1/ a habilement exploité le langage et la tournure des conversations populaires voire par moments vulgaires doivent être rendus par /E2/ de façon à indexer le référent auquel renvoient les signifiants initiaux . Pour ce faire , le principe traductologique à suivre est simple , Danica Selescovitch nous le résume en ces termes : " *Il s'agit de toujours considérer l'énoncé comme l'aspect formel de l'ensemble plus vaste qui est communiqué , puis de retrouver à partir de cette structure cognitive plus complète l'aspect dénominateur utilisable dans l'autre langue pour faire comprendre la même idée* " ⁽⁵⁾ . De fait , le traducteur aurait dû recourir dans son opération traduisante , à l'analyse holistique qui " *prend en compte à la fois le macrocontexte et la situation* " ⁽⁶⁾ , et à la démarche onomasiologique laquelle " *part du concept à la recherche des signes linguistiques qui lui correspondent* " ⁽⁷⁾ . Comme le ferait tout

véhiculent dans toute l'oeuvre; illustrant à merveille l'un de ses traits les plus spécifiques :

Original	Traduction
<p>Ex1: يا ولاد عش حوره اختشى . يابت حطلى عليه . هدمه . يادى العيه (ص ٢٧)</p>	<p>Mon chéri , rentre , allez! Ma fille , mets-lui quelque chose ! tu n'as pas honte ? (p.20)</p>
<p>Ex2: مكانك (...) ما قوبيتش عى . لسه الأوان يا لعائيلة لسه الأوان . (ص ١٢٣)</p>	<p>A ta place (...) ne t'approche pas de moi ! Ce n'est pas encore le moment , pas encore . (p.98)</p>
<p>Ex3: يا واد اتلط كده ، وقفها سمه ، هرداء فيكم ، ولا يبق داء ؟ (. . .) اسكت سكت . (ص ١٠٤)</p>	<p>Cessez de parler de ça ! c'est une maladie chez vous ou quoi ? (...) tais-toi ! (p.81)</p>
<p>Ex4: ربنا تاب على المعلم حورجى ، كن فى دار حنينه من يوم ما حوز، هوه واخوه باسبلى ، ياولداد ، (. . .) ولا هو قادر حتى يمر رجليه لو يشيل لديه . (ص ١٦٦)</p>	<p>Le Seigneur a pardonné à Gourgui , depuis son mariage il reste chez Hénéma avec son pauvre frère qui ne peut plus parler ni trainer la jambe ou lever le bras (p.139)</p>
<p>Ex5: الشيخ حامد الدسوقي (. . .) مانت عارفه ، عوده منصوب ونظرة مظرة الصقر (ص ١٠٤)</p>	<p>Le cheikh Hamed Doussouqui, tu le connais avec son torse toujours droit et son regard d'aigle . (p. 81)</p>
<p>Ex6: حج الدخان لجدك ساويرس ؟ حاضر ياسيدى . ع التوتة ؟ (ص ١١٧)</p>	<p>Bien, un paquet de tabac pour grand-père Saouirès. (p.92)</p>

En scrutant attentivement les exemples arabes avancés ci-dessus , le récepteur premier (R1) parvient aisément à discerner les traits caractéristiques du

A/ LE CODE LANGAGIER

En tous points du monde et en tout temps , au nord et au sud , à l'est et à l'ouest , dans les pays prolétaires aussi bien que dans les autres nantis , la langue a toujours été le miroir d'une culture avec son passé , son présent et ses maintes référencialités . Elle a toujours été le reflet d'une personnalité ; d'une appartenance à une strate sociale déterminée , avec ses caractéristiques les plus saillantes . Il vous suffit en effet de prêter audition aux propos tenus par une quelconque personne , d'être attentif à la langue qu'elle manie et modèle en formulant ses pensées , pour savoir à quelle type de personne vous vous adressez ... le degré de sa culture , sa couche sociale , son appartenance géographique voire les traits les plus marquants de sa personnalité . La langue a toujours été aussi l'instrument dont l'auteur se sert pour créer une oeuvre d'art , le truchement au travers duquel il reflète une vision du monde , tel qu'Edouard El-Kharrat s'engage de faire dans les " Pierres De Bobello". Il fait de la langue qu'il emploie un " *corset* " ⁽¹⁾ revêtant le roman d'un cachet fort naturel si tant il héberge jusque dans ses plus petits recoins , les registres les plus variés de l'Egypte : l'arabe classique dont aucune forme littéraire arabe ne peut se passer , le registre familial , l'accent dialectal et par dessus tout le registre populaire parsemant le roman et lui conférant une magie très spécifique ... la magie des contes populaires .

Dans le présent roman , Kharrat exploite avec bonheur le langage et le fond du conte populaire , rejoignant par le fait même , cette gamme d'écrivains qui s'attellent à sauver de l'oubli ce qui peut l'être de la tradition de leur peuple , notamment en cette ère de mondialisation où les pays de l'occident s'emploient incessamment à resserrer l'étau autour des pays les moins développés non seulement au plan économique mais aussi culturel . Ils s'emploient pour ainsi dire à faire passer l'éponge sur l'entité la culture et la civilisation propres aux pays cibles , et leur imposer par tous moyens , les leurs .

Dans ce roman , l'émetteur premier qu'est Edouard El-Kharrat se révèle être très friand de l'usage du registre populaire . A en croire Pierre Léon " *le terme " populaire" qui pour certains est dépréciatif , pour d'autres folklorique , ne recouvre pas une entité linguistique particulière , il est attaché à l'idée d'une couche sociale que les sociolinguistes français nomment pudiquement " défavorisée" alors que leurs collègues anglo-saxons parlent de lower class , opposée à upper class* " ⁽²⁾ . De même , " *la parlure ' populaire' n'est pas circonscrite à une seule aire géographique* " ⁽³⁾ , elle existe en tout endroit , à Paris aussi bien qu'au Caire , à New York , à Genève , à Bruxelles ... bref , dans les quatre points du globe terrestre .

Dans son roman , Kharrat exploite cette parlure en attribuant aux personnages censés appartenir à ces groupes , une langue inspirée du parler populaire . Nous le voyons travailler cette veine avec beaucoup de succès en adoptant un mode d'écriture dans lequel il intègre délibérément , les marqueurs populaires d'ordre lexical , syntaxique voire morphophonologique , tel qu'il apparaît dans le tableau suivant où nous présentons quelques-uns des exemples qui

et une oeuvre baignant dans la langue/culture égyptienne ; Jean pierre Milelli face aux "pierres de Bobello " d'Edouard El-Kharat , que peut-il en résulter ? interrogation à laquelle nous tâcherons d'avancer une réponse au cours de ce travail dont la problématique se présente comme suit :

Le traducteur en tant qu'émetteur second (E2) , pourra-t-il s'imprégner totalement du sens et de la force stylistique et esthétique du texte source , et se substituer avec succès à l'auteur , émetteur premier (E1) de l'oeuvre ? Le récepteur occidental qu'est le récepteur second ou indirect (R2) de l'oeuvre , pourra-t-il repérer , par le biais de la traduction , tout ce que repèrerait d'emblée le récepteur arabe , récepteur premier ou direct (R1) du roman , objet d'étude .

Sur ce rapport Emetteur/Récepteur , portera le tout de notre travail, et ce d'après l'étude des cinq principales caractéristiques de l'oeuvre arabe, à savoir :

- A/ Le code langagier
- B/La couleur locale
- C/le patron phrastique
- D/Le Moi savant
- E/Le Moi adolescent

Lui ... c'est un écrivain un de ces rares écrivains capables de vous toucher au plus profond de vous même ,

Lui ... c'est avant tout un être humain ... un être humain qui sait manier à son aise sa plume d'écrivain et vous emporter dans un pays qui est comme tous les pays un pays où l'on aime .. où l'on pleurt .. où l'on rit ; un pays peuplé d'êtres ordinaires parlant comme vous et moi .

Lui ... c'est celui qui s'est mis tout entier dans son oeuvre . sans souci de dissimuler quoi que ce soit .

Lui ... c'est celui dont l'écriture est poésie ,exhalant une senteur particulière ... un opium vous forçant à ne quitter l'oeuvre , qu'après avoir achevé la lecture .

Lui ... c'est Edouard ... Edouard El-Kharrat .

Né en 1926 , à Alexandrie , Edouard El Kharrat commence sa carrière professionnelle comme employé à la Banque D'Al-Ahli . Son talent d'écrivain ne se dévoile au grand jour qu'en 1959 , date à laquelle il publie son premier recueil de nouvelles " Hauts-Murs " , accueilli avec enthousiasme par les critiques de l'époque . Ce premier succès ne fut qu'un début , un début heureux ayant donné voie à d'autres publications variant entre recueils de nouvelles et romans , couronnées en 1973 par le prix d'encouragement de l'Etat .

Dans ses premiers romans et nouvelles , Edouard El-Kharrat subit fortement l'influence de Kafka . Il y rapporta tout le drame de l'homme confronté à l'absurdité du monde , il y enferma le lecteur dans une atmosphère oppressante où la réalité devient cauchemar . Cette allure absurde et cauchemardesque diminua au fil des ans , mais sans disparaître complètement de l'oeuvre kharratienne . Celle-ci ne cessa de croître en richesse et en difficulté ; difficulté constamment évoquée par les lecteurs d'Edouard El-Kharrat , mais n'excluant aucunement la beauté de son oeuvre . Une oeuvre marquée par un type d'écriture non conformiste , renfermant une sensibilité nouvelle et mélangeant les genres littéraires , les niveaux de langue . les espaces et les temps sans chronologie aucune . Une écriture s'ouvrant à de multiples interprétations mais s'inscrivant toujours dans un cadre autobiographique nettement ressenti à la lecture ; une écriture ... qui marque l'avènement du modernisme dans la littérature arabe . Les oeuvres de cet écrivain , également connu comme critique et traducteur , lui assurèrent une place de choix dans la vie intellectuelle égyptienne et attirèrent l'attention des traducteurs tant arabes qu'étrangers vers son oeuvre .

Traduire Edouard El-Kharrat ... quelle difficulté ! Difficulté qui se fait plus grande encore lorsque le traducteur appartient à une langue/culture foncièrement différente de celle où sont ancrés l'auteur et son oeuvre . Tel est le cas auquel nous serons confrontée dans la présente recherche : un traducteur français et une oeuvre baignant dans la langue/culture égyptienne : Jean pierre Milelli face aux "pierres de Bobello " d'Edouard El-Kharrat . que peut-il en résulter "

Le Rapport
Emetteur/Récepteur
D'après l'étude des " Pierres De Bobello "
d'Edouard El-Kharraf, et sa traduction en
Français
Recherche présentée par :
SAHAR RAGAA ALI
Maître de conférences à la faculté d'AL-Isun

ملخص

إسهامات المستشرقين في الجامعة المصرية

د. أحمد طاهر حسنين*

يحاول هذا البحث أن يضع الأمور في أنصبتها الصحيحة، وبخاصة في هذا الموضوع الذي كان وما يزال وهو يمثل جدلية عصبية على الحسم. نظرة العرب إلى المستشرقين في ضوء ما قدموه في خدمة علوم الشرق، وعما إذا كانت إسهاماتهم فعلاً تستحق التقدير، أو أنها ما تزال رهن الميزان. والبحث دراسة متأنية طوّفت من خلال عشر مقولات أساسية على جهود المستشرقين في الجامعة المصرية والتي بدأت أهلية سنة ١٩٠٨ ثم حكومية منذ ١٩٢٥ وهي التي تعاقبت على نشأتها وخلال مراحل تطورها ثلاث تسميات الجامعة المصرية، جامعة فؤاد الأول، ثم جامعة القاهرة.

والبحث وإن كان يبلور دور المستشرقين فإنه كذلك يسمح بإطلاقة سريعة وموجزة عما كانت عليه نشأة هذه الجامعة والظروف التي جعلتها تستعين المستشرقين ليدرسوا بها بعض المقررات. هذا وقد يهم قارئ هذا البحث أن يلحظ عدداً من الأمور، أهمها،

الاهتمام بالشرق وآدابه ولغته بدأ في جامعة باريس عام ١٥٣٩ ثم في هولندا سنة ١٦٢١ حيث تأسس في كلتا البلدتين قسم خاص للغة العربية، تلاه تخصيص كرسي للعرض نفسه في كل من جامعة أكسفورد وكمبريدج في بداي الربع الأول من القرن السابع عشر. توالى بعدها دوائر الاستشراق وعلى نحو تكثف في كل من: بريطانيا/ إيطاليا/ إسبانيا/ ألمانيا/ فرنسا/ روسيا/ والولايات المتحدة الأمريكية.

وإذا كانت دوافع المستشرقين تتعدد، فإن الحافز الشخصي كان له دوره أيضاً في هذا المجال. صحيح إن كثيراً من المستشرقين تعامل على الحضارة العربية والإسلامية حيث أخضع دراسة فيها للبحث العلمي وحده، غافلاً أو متغافلاً عن الجانب القيمي والروحي وهو ما أوقع هذه الكثرة في الأخطاء. ولم تكن الأخطاء قصراً عليهم وحدهم بل تحملها معهم بعض تلاميذهم من العرب والمسلمين كذلك. وعلى جانب مقابل، نجد أن بعض المستشرقين كانوا متعاطفين في دراستهم للشرق، وقد أثمر هذا التعاطف دراسات جيدة، كما كانت إسهاماتهم ملحوظة وقد نخص بالذكر Creswell وهو الذي تعمق في درس الفن الإسلامي والعمارة الإسلامية وترك وراءه أثراً ما يزال في رأي الكثيرين أفضل ما أنتجته القريحة الغربية لصالح العرب والمسلمين.

البحث يفجر العديد من القضايا والتساؤلات، ولعل هذا هو الذي يسوغ نشره ويبرر قراءته.

* أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

- د/ قاسم السامرائي * : الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية ، الرياض ١٩٨٣ .
- د/ مالك بن نبي * : إنتاج المستشرقين وأثره في تطور الفكر الإسلامي الحديث ، بيروت ١٩٦٩ .
- د/ محسن جمال الدين * : المستشرقون والأماكن المقدسة ، بغداد ١٩٦٢ .
- د/ محسن الموسوي (رئيس تحرير) : الاستشراق (في عشرين) بغداد ١٩٨٧ .
- أ/ محمد عبد الجواد : تقويم دار العلوم ، القاهرة ١٩٦٠ .
- د/ محمد غلاب * : نظرات استشراقية في الإسلام ، القاهرة د.ت .
- د/ محمود فهمي حجازي : علم اللغة العربية: مدخل تاريخي مقارنة في ضوء التراث واللغات السامية، دار غريب ، القاهرة ١٩٩٢ .
- أ/ محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا (كتاب الهلال) القاهرة ١٩٨٧ .
- أ/ مصطفى السباعي * : الاستشراق والمستشرقون : ما لهم وما عليهم - الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٧٩ .
- أ/ ميشال جحا : الدراسات العربية والإسلامية في أوروبا ، بيروت - ١٩٨٢ .
- أ/ نجيب العقيقي : المستشرقون (٣ أجزاء) القاهرة ١٩٦٤/١٩٦٥ .

المراجع

مرتبة ألفبائياً حسب الاسم الاول للمؤلفين:

د/ أحمد طاهر حسنين: قراءات جامعية (٢) جامعة الامارات ، مطابع البيان ،
العين، دولة الامارات العربية المتحدة ١٩٩٠.

د/ أحمد مختار عمر: تاريخ اللغة العربية في مصر والمغرب العربي، عالم الكتب
، القاهرة ١٩٩٢.

أ/ جلوريا كرنوك: مكتبة كريزويل (بحث بالانجليزية) الجامعة الامريكية بالقاهرة
١٩٨٦.

الشيخ حسن الهرابي * : المستشرقون والإسلام ، القاهرة ١٩٣٦م.

أ/ زكريا هاشم زكريا * : المستشرقون والإسلام ، القاهرة ١٩٦٥م.

أ/ صلاح الدين عثمان هاشم (مترجم): جامعة القاهرة والمستشرقون، مقال منشور
بمجلة الثقافة العالمية ، العدد ٣٨ ، الكويت ١٩٨٨
(مترجم عن رونالد مالكولم رايد).

د/ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) * : تراثنا الثقافي بين أيدي المستشرقين،
الكويت ١٩٥٧.

د/ علي حسن الخريوطي * : المستشرقون والتاريخ الإسلامي (طبعة جديدة) الهيئة
العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨.

المواش

١. أحمد طاهر ، تعليم العربية ، كتاب قراءات جامعية صفحات ٢٣-٤٢ .
٢. نجيب العقيقي، المستشرقون ، (مقدمة للجزء الأول).
٣. صلاح هاشم (مترجم) ، مجلة الثقافة العالمية عند ٣٨ ص ١٧ .
٤. أحمد مختار ، تاريخ اللغة العربية في مصر والمغرب العربي، ص ٢٣ .
٥. محمد محمود شاكر ، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ص ٧ و ما بعدها.
٦. محمود فهمي حجازي ، علم اللغة العربية ، ص ١٤٢ وما بعدها ، ص ٢١٣-٢١٥ .
٧. أحمد طاهر، نظرية الاكتمال للغوي عند العرب .
٨. يمكن استيفاء هذه القائمة من تجميع المراجع التي تحمل هذه النجمة في آخر الصفحة.
٩. محسن الموسوي، الاستشراق ، ع ١ ص ٤٩ ، ع ٢ ص ١١٢ .
١٠. محمد عبد الجواد ، تقويم دار العلوم (المقدمة).
١١. صلاح هاشم الثقافة العالمية ص ٢٩ .
١٢. جلوريا كرنوك (بحث بالانجليزية) مواضع متفرقة.
١٣. ميتشي جحا، الدراسات العربية والإسلامية في أوروبا .
١٤. نجيب العقيقي، المستشرقين ، ج ٢ ص ١٧٧ ، ج ٣ ص ٢٠١ .
١٥. محمود محمد شاكر، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ، ص ٣٧ .
١٦. صلاح هاشم ، الثقافة العالمية ، ص ٣٣ .
١٧. السابق ، ص ١٢ .
١٨. السابق ، ص ٢٢ .
١٩. أحمد طاهر ، اللغة العربية للمستوى الجامعي .

Conclusion:

In the light of the previous presentation, one can conclude that orientalist's role and contribution to E.U. shouldn't be denied. I can see that those who charge them for mistakes are right. More likely, those who are sympathetic with them are also right. The first group looked only at mistakes and relate their roles to theology and imperialism, but the second group has found in them so many good examples in dealing with human knowledge in its wider sense. I should advise here that generalization is not acceptable at all. We should examine each work before we say it is right or wrong.

Orientalists should be at least credited for inspiring us to be more jealous on our Arab Identity and Islam.

Our task is to read and read what others say or write about us. We should be open enough not only to receive or import such knowledge but also to export our ideas and thoughts. This requires us to write in their own languages and try to find a way of media to communicate what we want to the others.

In so doing, we put our steady steps on the right track we hope.

- 4) Most of them refused to print out their lectures, simply because, they believed that the university mission, objectives, and aims are completely different from those of a school. It is not merely memorization but it is rather a practice to take notes, synthesize, compare, analyze, reach to results through reasoning and justification. writing term papers and preparation of research are also very important in the university level. In this context, we quote Ahmed Amin:**

School teaches the latest that knowledge reaches to, whereas the university tries to discover further and deep knowledge and also it helps students how to refute an opinion to substitute it for another one. ⁽¹⁹⁾

- 5) Orientalist approaches were somehow new if they are compared to what students have already used to.**
- 6) Orientalists set out good norms in research and lectures as well, false assumptions and, arbitrary results were to be avoided.**
- 7) Orientalists drew Egyptians' attention to the importance of learning foreign languages, provided that he who know another language in addition to Arabic, can see world with two eyes.**

analytical approach based on psychology and sociology, neglecting the historical facts in that point.

As we can see in this part, the mistakes were to be committed by the students of orientalists.

X

We completely agree that there are some mistakes committed not only by some orientalists but also by some of their followers those who took things for granted.

However, one should say that there are also certain strong points that orientalists must be credited for. Among these points lie several good behaviour and university academic norms. Examples for that:

- 1) Some orientalists asked their students to analyze their lectures.**
- 2) Some of them told their students they were not able to give decisive and final answers to some questions.**

(They didn't find any harm to say sorry, we don't know).

- 3) They opened the eyes of their students on some new issues perhaps for the first time. Example for that was Melony's lectures on Summer history, Hammurabi Laws, and the history of Assyrians.**

Mohamed Al-Khudari, a new graduate at Dar Al-Ulunm to teach Islamic history.

Another battle took place also around that time, the dissertation of Mansour Fahmi on the development of women in Islam. Fahmi made a mark of distinction between Mohammadan instructions and Islamic instructions that would have to appear in a later time.

In that, Fahmi was influenced by Levi Proul, Lamance, Renan, Dozi, Welhausen and Perron. Fahmi concluded that the position of women was deteriorated by dressing viel? That prevented them to? Participate in public life. He reached that point on a ground of applying the sociological approach.

A third story was Taha Hussein and his concepts of pre Islamic poetry. He fallowed Margoliouth and quoted De Kart in an attempt to apply their technique on a firmly well established Arab and Islamic traditions. ⁽¹⁸⁾

Muhammad Ahmed Khalaf Allah stired a problem that went on 1947 for discussion under the Egyptian parliament dome, on the art of story in the holly Qur'an. The people of that time gathered that the author quoted his ideas from a Christian called St. Claire who was known by his doubts in the authenticity of the Qur'anic stories. They both said that such stories are for Preaching rather than a piece of history. Khalaf applied in his dissertation an

IX

Orientalists' contribution to the E.U. are reported to be obvious. Objectivity and critical approach were to be applied to a great extent. However, this wasn't always right. Some students of orientalists made mistakes when they tried to apply such an approach to things that have sacred place among Muslims. Also, other students took the objectivity as a pretext to dare discussing very sensitive issues in Islam.

In the following, I'm going to cite some of these mistakes, remember that they're the students mistakes rather than the orientalists ones.

Jurji Zaydan, and so Ahmed Amin went to say that pre Islamic Arabs had taken For Jews the idea of hajj (pilgrimage to mecca), al Dahiyya (sacrifice on the tradition of Abraham), and also the rites of marriage and divorce.

Also, Zaydan alone at that time claimed that the reason for Arabs getting victory in the Islamic conquests must be traced back to their being skillful in horse and camel riding. We ask: what about God's will in that ?!

It's not a mere essential question we direct to Zaydan, because wise students of that time went on strike and E.U. administration was convinced not to hire him. They rather hired sheikh

In order to further verify this historical point, famous historians could be checked such as Tabari, Ya'gubi, Ibn Al Athir, and Ibn Khuldun. In their sources, one can read about the development of political and social status of Arab tribes, their relationship with Persians, their stand towards Damascus and so on and so forth. We've to widely open our eyes to allow them see better the new circumstances resulted from new alleys and clintes that made it possible for all Arabs at that time a very remarkable role in Khurasan. If it's true that there was a conflict between Khurasani and Umayyed people, the Persians alone were not the only people involved, definitely Arabs also participated in such a conflict.

We should conclude here, that the Abbasids were not fanatic against Persians or Arabs, simply because they basically concerned themselves with the Arabs in Khursan, one can also see that the help that revolutionary Arabs obtained for the side of non Arabs was also a factor. This means that non Arabs or mainly Persians were fighting on the two sides. Some of them tend to support Umayyeds, others in the side of Abbassids.

Arabic and Islamic traditions were always dominant: thanks to the Abbassid Caliphs who chased Zandaqa (unbelief), shu'ubiyya (racist) and the like. The example of Baramika is not far from the scene here. ⁽¹⁷⁾

came to Egypt. By analogy, Dar Al-Ulum's professor at that early time found that both languages Greek and Latin were taught in the West for their being closer to the modern languages. So old Semetic languages taught in Dar Al-Ulum for their being very close to Arabic.

Some orientalist in E.U. looked at the Abbasid dynasty as an issue of conflict between Arab (governors) and Persians (governed). It was said that they quoted their senior professors in the West such as Noldeke, van Flotine, Welhousen who clearly expressed the idea that Abbasid dynasty was a national Persian revolution against, Arab governors. Whom were considered unfair. As an evidence for that, the majority of Abbasid supporters and clients were Persians. In this context, one should recall the position of purely Arab tribes in Khurasan i.e. a cradle of Abbasid revolution, the fact that was neglected in the orientalists' treatises in general.

Unfortunately, Welhousen's book entitled the Ummayyad Dynasty: Rise & Fall was translated into Arabic and published twice in Egypt. Some Arab historians repeated Welhousen's ideas and thoughts. Among those scholars there were Jurji Zaydan, Ahmed Amin, Philip Hitti, Hassan Ibrahim and Ahmed Shalabi.

VIII

To what extent, those orientalists were or were not objective in their opinions?

Ahmed Amin was fond of them and he admired their concept of having Arabic literature classified in various and consequent eras. He concluded that such a topic was never known before the orientalists came to Egypt.

I wonder, Ahmed Amin was a friend and colleague to Ahmed Al-Iskandary (1875-1938). That latter professor graduated from Dar Al-Ulmn 1898 and taught in that great school for about a quarter of a century 1907-132. more important here to say that Al-Iskandaary had a book of his own in which he presented the Arabic literature according to chronical development across all periods of history.

It was reported by so many scholars. That this book appeared in several thousand pages. The introduction that Iskandari wrote to his book was to be compared to Ibn Khuldun's. how then it was assumed by Amin that credit should go only to the orientalists?!
(16)

The same thing applied also to the Semitic languages. Dar al Ulum initiated a course on that subject, longtime before orientalists

As for the first topic, he attempted to prove that Arabs are indebted to Jews and Christians by quoting a lot from them as to that point. More likely, he tried also to trace back the Arab civilization to Iranian and Byzantinian elements, so, he wrongly concluded that Arabs were not geniun at all.

As the Arabic expression says, insert poison into honey (yaduss-u-ssumma fil'asal), Guide assumed that some western resources attack Khalid B. Al Walid and Al-Muthanna B. Haritha with less civilized manners. In this context, he appeared to play a role of fair judge. He attempted to prove the link between military techniques of these Moslem leaders and more advanced military institutions well known long time ago in Iran and Bysanta. In a cunning manner, he actually generalized in that direction to the extent that have it include also all Arab and muslin solders. In such a way, he couldn't imagine that the Arabs military advancement is something self inborn in them due to their genuine skills. ⁽¹⁵⁾

Santillana wasn't different from Guide. He also tried to prove that the influence of Greek philosophy was strong upon Arab civilization. Such a tendency almost prevailed in almost all the opinions of that group of orientalist.

and sciences. He admitted that Arabs from the beginning were leaders also in these last two fields, however, he stressed the fact that in order for Arabs to excell in these two domains once more, they should be exposed to new ideas coming from the West.

It has been reported that Massignon's lectures dealt with Arab ideas but in European technical terms. Therefore, the subject of numbers in grammar was taught under mathematics, the material under power, life under biology, oneself under psychology, society under sociology, Allah (God) under Anthology. It seems to me that there were no mistakes committed, for Messignon attempted to show his students to what field of study each item should belong. In so doing, he successfully introduced his students to the West contribution attained in the West in those fields, of course side by side with the Arabic connotations. To me, it's a new methodology of that era in Egypt in a more comprehensive manner and encyclopedic and interactive approach. ⁽¹⁴⁾

On the contrary of Masignon, I. Guidi adopted a strange approach. He was supposed to teach his students history of Arabs an Muslims, yet he made his concentration on two points:

- a) Religious subjects .**
- b) Arab civilization in general.**

was affected by Morracon dialect, the thing that made it strange to the ears of Egyptians. His articulation also was affected somehow by French accent upon pronouncing Arabic consonants and words.

Nallino taught Arab astronomy and physics. He also gave some as well as good lectures on the history of Arabic literature. His methodology had two main pillars.

First, is the philological approach that he adopted. His linguistic analysis was remarkable to all. He came to know well verb forms, noun derivatives and the semantics of a sentence.

The second pillar was represented by Nallino's documentation. Each statement he quoted was always followed by the title of a reference, and author. This gave him some scientific dignity and made all of his students trust his knowledge to a great extent.

As for Massignon's lectures, they were centered around the history of philosophical attitudes in Islam. He made a clear link between philosophy and religion in an attempt to apply that technique to the Arab heritage, perhaps for the first time.

Massignon adduced two concepts:

a) Arabs advanced and excelled in the religious studies, whereas they had to develop more and more their knowledge in philosophy

In addition to Cresewell, we shouldn't forget to mention some prominent names (all Britain) Thomas Arnold, New Berry and Jeffery Arberry.

As for the German orientalists, we must mention Eino Littmann whose specialization was philological study in comparative Semitic languages. He was hired in different to teach this topic: three times 1910-1912, 1929, then as a visiting professor on 1948. it's for Littmann, E.U. invited the well known German orientalist. Bergstrasser for whom a new era of the German orientalist activities started a new phase in E.U.

In addition to the Italian, Britain, French and German, a number of orientalists from other nationalities such as Russian: Fladimere Minorsky, Golenischeff and Vikentiev, Spanish: De Glarzeh, Snouck Hurgronje, Dvorak Hangariam, Goldziher, Chick.⁽¹³⁾

VII

The most important orientalist professors at E.U., are Nallino, Juidi, Masignon, Vielt and Santilana. As to their capability of Arabic, Nallino used to lecturing in fluent Arabic as a semi native speakers, so did both Juidi and Vielt.

On the contrary, Masignon and Santilana encountered some difficulty in clearly expressing themselves in Arabic. The first of them had some trouble in grammar, the language of the second

place). His library contained very rare and precious books on the Islamic art and architecture that cover so wide geographical zone extending from Spain to India. Also, he owned a good library collection of primary sources of historians and geographers.

Creswell has asserted the necessity of studying history as a prerequisite for archeology. He added that he spent 48 years in establishing and gathering photos of the most important Islamic monuments that cover the area from Bagdad to Kurdova.

Cresewell was fond of classification of that photos collection, by a way of applying a very unique plan. He found that each page would take his a time between 25 to 30 minutes to define its order in the collection. Since the total number of pages attains 2134 pages, he roughly estimated the effort and time needed for completing that task 1067 hours. This means that he was expected to work for 6 hours a day and for a period of six month span of time.

There is no doubt. Egyptian students got some experience from working very close to him, and also learned a lot about time management and the necessary steps of implementation of the task needed. Needless to say, that his Egyptian students also gained a lot from the data of the important and valuable monuments that he already gathered.

As for English and French literature, they were given to their own native speakers to teach sometimes in the original language, on other times in Arabic.

Locally hired Egyptian professors were only to teach Arabic literature, Islamic history, and history of philosophy. None of these topics were given to non native speakers of Arabic.

VI

Although the British occupation was very strong at that time, the role of Britain orientalists was so tiny and less influential, perhaps for several of reasons. First of all, lord Krummer was so stubborn, fanatic and incooperative towards the establishment of E.U., secondly, king Fouad didn't speak English well, the thing that made impossible any cultural contact, especially his majesty was the king of a country already occupied by British troops.

We refer at that fact, with the exception to a very diligent Britain scholar i.e. K.A. Creswell who was interested in studying the Islamic architecture and he should be truly credited for the establishment of the department of Architecture and old monuments in the E.U.

Creswell home library and the studio annexed to it were called al harm (sacred place). He used to call them Harmi (my sacred

Italy encouraged that idea and took very positive initiatives. She has already agreed to pay its professors (no other country did the same).

Italy also provided the Egyptian University with five hundred volumes of primary and secondary academic resources. In addition, she sent Dr. Fago one of the most famous professors of Italy University to make the necessary arrangement as to book classification in the newly established library of the E.U. ⁽¹²⁾

Those Italian university professors had a long time of experience to teach some Arab and Islamic topics as well as a survey of the old history of the East. Among those professors, there were I. Guidi who taught pre-Islamic history courses; C.A. Nallino who taught both the Arab history of astronomy and history of Arabic literature mainly classical; David Santillana who was interested in teaching the effect of Greek philosophy upon the Islamic thought; G. Meloni who taught history of Sumer, Hamorabi Laws, and history of Assyrians.

We should note here that in spite of the fact that Italian professors were brought to Egypt, the Italians were asked only to teach specific religions and/or historical topics rather than teaching their own literature

That university started in 1908 (Ahliyya) non-governmental, 17 years later, it has become governmental on 1925. Egyptian faculty and administration found it important, hesitate to say useful, to ask help from see orientalists to take part in teaching certain courses. ⁽¹⁰⁾

In the following five essential points are to be discussed. These points can be summed up as fallows :

- The need for oriantalists in E.U.**
- Their nationalities.**
- Fields of study they taught.**
- Their methodology and attitudes (right/wrong).**
- Their influence upon Egyptian scholars.**

In order to brief the readers on these points, we must recall back the position of the Egyptian university upon classes started on 1908. a decision was made to send abroad graduate missions to study for ph.Ds. Since that type of arrangement was supposed to take some time i.e. 4 or more years, the only solution was made by the prince Ahmed found to borrow some professors from abroad, mainly Italians. ⁽¹¹⁾

Most recent attitudes have been also repeated. Dr Mohamed al Bahiyy from Azhar university inspired by the most famous critical editing Scholer Mahmoud Mohammad Shakir violently attack orientalists no matter the reason was. Naguib Al-Aqqi wrote 3 volume book entitled in Arabic al Mustashriqoun (Orientalists) in which he shows how important their role was and to what extent they should be credited for their contribution to both Arabs and Muslims as well. ⁽⁹⁾

v

In the following parts, the role of orientalists in the Egyptian university E.U. (Later Cairo University) is highlighted. Provided that this role was proceeded by their roles in the other domain or even their stay in Egypt. Edward lane for instance came to Egypt in three visits 1825, 1833, 1842. he wrote an habits and traditions of Egyptians. His book is selective in a way.

Similarly, Edward Herry Palmer who visited Egypt in 1882 as the senior translator of the British Forces, more likely Charles Watson a well known linguist, worked as a commander of the Egyptian army for several year. Both of them contributed to the field of Arab culture.

All that mean that the orientalists contacts in Egypt had been known even before the establishment of the Egyptian University.

IV

We must take this opportunity to see things in a more objective way. This teach us to avoid generalization or even to repeat the common opinions that always take the opposite direction to orientalist. First of all, noone is able to convince that all of their efforts are on the wrong direction, simply because at least some of them have objectivity wrote interesting treatises that one can admire and appreciate. Among those scholars there are De Khuie, Miller, Brocklmann, Acsin Plathious, Niclahlson, Valzer, Erwin Rosenthal, and Paul Crows.

It seems, whether true or false, that some Orientalists Islam deal with Islamic issues only from the scientific point of view. Spiritual aspects were somehow neglected in their discussion. So many books are written on these issues in an attempt to show what is right and what is wrong. A list of these works are adduced in the final bibliography of that paper.⁽¹⁸⁾

It's very interesting to register here two diversive opinions of 1942. Harawi says that harm that Moslems get from orientalists is more than benefits. Contrary to that, Zaki Mubarak asserts that the opposite is quite true because orientalists have served to Arab culture to a great extent.

It's really a reversible logic. Once we examine the Arab medieval period across the European renaissance, one can find that Europe was and still indebted to the Arab in most branches of knowledge. Europeans relied on the Arab and Islamic heritage for a period of time. It's a fact that Greek and Hebrew were resurrected only through Arabic.

Other examples are still in our list in this context. For instance, in the domain of Arabic language and literature, it is true that orientalists have contributed a lot as to the extensive study of Arabic roots, words and their relations to the other Semitic or old languages. They study also Arabic grammar, phonology, philology, prosody and, lexicography. They should be credited for the indices they produce but we should Vito their concept about Arabic borrowing, for they limited that to only Arabic, which is not historically true. ⁷¹

Orientalists also have contributed to the fields of vernaculars or dialects, local and region slang that have to do with folklore i.e. phenomena that are always subject to developing. This could be argued on the ground that Arab and Islamic civilization tend to have common and mutual characteristics rather than diversity.

They said so, on the assumption that non-Arabs started to play roles in respective generations and times.

As for the sciences of Arab and Islamic civilization , orientalists also introduce us to some untraditional concepts. Examples to that, philosophy, they assert, was transferred to Arabs from old Greek either directly or through some Assyrians. ⁽⁵⁾

III

Under the umbrella of philosophy, spring out, they say, arithmetic , astronomy, astrology, physics, chemistry, biology, planting and agriculture, irrigation, science of mines and metals, associated and related sciences to medicine, arts and what annexed to arts such as calligraphy, drawings, decoration, architecture, textile, music including melody signing, and the like. Orientalists attempt to prove, that all these branches should be traced to its wider sense philosophy in its wider sense.

It is obvious therefore that they seek to first elevate the value of Greek philosophy, secondly to diminish the role of Arabs and Moslems in an attempt to ignore or completely neglect the Arab contribution and initiatives in this regard. ⁽⁶⁾

In Islam, orientalisists focused on pre-Islamic period, biography of the prophet Mohamed as reflected in the early Arabic primary sources. Moreover, they touched upon certain argumentative topics as to dogma, theology, Sufism, as well as the extravagance in some early sects religious or theological (Firaq Islamia) especially Sh'aites and Batineya group.

Along with the same stream, they wrote on Islamic treatises, its primary sources, Muslim jurists (Fuqahaa), their trends and attitudes, points of differences and argumentation among them, and they also stressed on the Islamic penalty law (Uqubat or Hudud).

As to the Arab and Muslim history, orientalisists were more concerned about Arab history books, the matter of authenticity, sources, events, in addition to the history of Islamic battles (Ghazawat) and conquest s(Maghazi or Futuhaat).

They gave more attention to the well known historians such as Tabari, Ibn Al-Athir and Ibn Khuldoun.

The Arab history as seen by the orientalisists is restricted only. they say, to the era of Prophet hood the four righteous Caliphs, Umayyads and Abbasids⁴⁾

Professor Mohamed Kurd Ali president of Damascus scientific academy puts it in the following words: We Moslems surely work for the interest of our own countries and religion, therefore, we shouldn't expect that orienalists behave differently. They were also loyal to their countries. ⁽³⁾

In the light of this statement, we can gather a point on the common dualism in both West and East. In the West, their were theology and imperialism, whereas in the East Arabacism and Islam. This in way, could shed some light on the answer of the question that has been already raised.

II

Orientalist contribution has spread out to include :

a) Islamic and historical studies. .

b) Language and literary studies .

In Islamic studies, orienalists wrote and published books, treatises, held conferences, issued periodical journals, dccumentary pamphlets, prepared indices for Arabic manuscripts as well as other printed books. In addition, they established certain specialist libraries that had to do with knowledge marketing and experience exchange.

The early department of Arabic language was established in the University of Paris 1539. A rival chair was designated in Lieden Holland 1613. It was no longer in the first quarter of 17th century, until two other chairs were assigned for almost the same purpose in Oxford and Cambridge.

There were seven Units for orientalist activities and tasks that exist in Britain, Italy, Spain, Germany, France, Russia, as well as in the United States of America. The oldest of them all were Britain, Italy, and Germany, whereas the latest was the circle or Unit existing in the USA.

Does orientalism means imperialism in its bad connotation? ⁽²⁾

It's not an easy question to answer. However, one can see so many factors that activated the orientalist work. Among those factors, there are:

Religious, political, scientific, commercial, economical, or even personal. Even though one can't neglect the fact that those early orientalists undoubtedly felt some loyalty towards their countries. So, they were ready to contribute two things at a time:

- a) To set forth the knowledge they obtained to serve their countries' objectives.**
- b) To work as consultants who saved no efforts to make their experience and feed back in the service of their countries.**

**The Orientalists Contribution
To
The Egyptian University (E.U.)***

**" We Arabs surely work for the interests of our own countries,
why then we do expect others or mainly orientalist behave
differently?!"**

**Mohamed Kurd Ali
Ex. President of the Arab
Scientific academy
In Damascus.**

I

**In its wider sense, orientalism means the interest of some
Europeans in the East: its literary heritage, knowledge,
civilization as well as its history.**

**Orientalism simply started as a result to contacts between East
and West. Such a start appeared to be firstly political or military
or both. However, we can't ignore some positive aspect i.e. the
intellectual element that has started and still at work.**

**Regardless the factors or even the results of that type of contact,⁽¹⁾
what remains real is the West interest in Arabic and Islamic
studies as a whole.**

*** Ahmed Taber Hassanein, professor and Chairman of Arabic Language
Department, University of Egypt for Sciences and Technology.**

يطلب منه

• مكتبة الأنجلو المصرية

• مكتبة زهراء الشرق

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت. ٢٩١٤٣٣٧ ١٦ ش محمد فريد - القاهرة. ٢٩٢٩١٩٢

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

• مكتبة دار البشير بمططا

٤٤ ش سعد زحلول تليفاكس. ٤٨٣٣٢٠٢ ٣٣ ش الجيش صدارة الشرق. ت. ٣٣٠٥٥٢٨

• مكتبة الآداب

• مكتبة دار العلم

٤٢ ش الأوبرا القاهرة. ت. ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧ الفيوم - حي الجامعة. ت. ٣٤٥٨١٢

رقم الإيداع	٢٠٠٢/١٧١٥٠
الترقيم الدولي	I.S.B.N. 977-05-1941-3

مطبعة العمرانية للأوقفت
الجيزة ت. ٧٩٧٥٥٠

نفسور
لأعمال الكمبيوتر



حسن عبد الحليم
ت. ٧٤٢-٤٧٨٠

FIKR WA IBDA'

- The Orientalists Contrbution To
The Egyptian University (E.U.)
- Le Rapport Emetteur / Récepteur D'apres
l'étude des "pierres De Bobello" d'Edouard
El - Kharrat, et sa traduction en Francais

NOV 2002

No . (16)



مكتبة الأنجلو المصرية